Manet

"MAITRES DE L'ART MODERNE"

MANET

PAR J.-E. BLANCHE

avec quarante planches hors-texte en héliogravure

CHEZ F. RIEDER ET Cie, ÉDITEURS

7, PLACE SAINT-SULPICE, 7. — PARIS

MANET

CE VOLUME A ÉTÉ ACHEVÉ EN OCTOBRE M. CM. XXIV, LA GRAVURE DES PLANCHES PAR LA SOCIÉTÉ DE GRAVURE ET D'IMPRESSION D'ART, A CACHAN, LE TEXTE PAR F. PAILLART, A ABBEVILLE (SOMME).

" MAITRES DE L'ART MODERNE "

MANET

PAR

JACQUES-EMILE BLANCHE

40 planches hors-texte
en héliogravure

F. RIEDER & Cie, ÉDITEURS
7, Place Saint-Sulpice, 7
PARIS
M.CM.XXIV

IL A ÉTÉ TIRÉ DE CET OUVRAGE 62 EXEMPLAIRES SUR PAPIER MADAGASCAR DES PAPETERIES LAFUMA DONT 12 HORS-COMMERCE

MANET

S'IL est une peinture dont il semble épineux de parler en ces temps de recherches intellectuelles et de théoriciens, c'est bien celle de Manet : on n'explique pas en quoi réside la qualité d'une peinture ; ni une technique cérébrale. Pour un prosateur ou un poète ; du moins, sur des textes, analysera-t-on le système de leur syntaxe, le rythme de leurs périodes, les éléments qui y entrent, l'intervention de leur pensée et du hasard dans le concert que jouent les mots. En poésie, l'on se méprend parfois sur le sens et la valeur de cette pensée pour les uns cachée au point de paraître absente de tels vers qui, chez d'autres lecteurs, auront des résonances émouvantes, infinies, des effets changeants comme la lumière du ciel sur la terre. Rien de plus mystérieux que les rapports d'une œuvre d'art et du public qui l'interroge. Une image rare, une épithète me touche, quand pour vous elle n'évoque rien de précis ; elle vous semble pauvre, alors qu'elle m'enrichit. De même y a-t-il dans la peinture des assemblages de tons qui ravissent, de l'inattendu qui peut agir sur le spectateur comme des vers ou de la prose sur le lecteur sensible. Mais la main de

l'ouvrier, son métier ? Comment définir sa *technique*, la faire comprendre au lecteur qui n'est pas peintre lui-même ?

Il est des artistes dont le prestige est souverain, comme s'ils résumaient l'effort, l'acquis des siècles révolus et devançaient les suivants. Tout concourt pour les imposer à la mémoire des hommes : tel Delacroix, fulgurant génie, qui choisit d'être peintre. La séduction physique, sensuelle, charnelle de l'éblouissant Renoir désigne au commentateur cet impressionniste, héritier de Rubens, du XVIIIe siècle français, de tous les maîtres de l'Italie : un aboutissant et un point de départ. Pour chanter ces gloires-là, ne manqueront point les aèdes, ni pour les raconter les historiens, quand bien même ces enfants chéris des dieux auraient vécu comme n'importe qui. Mais autrement il en va d'Édouard Manet ; quoique sa place *indécise* soit considérable dans l'œuvre peinte du XIXe siècle, certains soutiendront qu'il n'aura eu d'influence que sur de médiocres tempéraments ; que cette influence aura été sans expansion, sans lendemain. Enfin qu'il fut un amateur, un dilettante.

Le réalisme que l'on reprocha tant à Manet, un grand peintre, Courbet, s'en était fait un drapeau. Il y avait beaucoup de bons peintres réalistes à cette époque-là ! Quant à l'impressionnisme, si Manet s'en inquiéta, y céda même, il ne s'y est point embrigadé. Ni néo-romantique, ni artiste d'imagination brillante, littéraire, comme Gustave Moreau ; ni, comme ces paysagistes fameux qui, autour de Corot, allaient représenter en Europe et en Amérique, pendant un demi-siècle, l'École française, Manet fut pourtant un bon ouvrier. Et suprêmement aristocrate, homme de goût : un arrangeur de tons exquis, de formes châtiées, un dessinateur de style ; mais cela, *d'après nature*, d'après la plus vulgaire, la plus proche réalité. Ironie ! lui, probablement le dernier à savoir manier l'outil selon une magnifique tradition, apparut comme le destructeur de cette tra-

dition même, parmi des décadents, je veux dire ces Académiques qui se croyaient des classiques, défenseurs du « goût français ». Pourquoi semble-t-il être le messager de la Révolution ?

Édouard Manet naquit le 23 janvier 1832, en plein cœur de Paris, d'une vieille famille de la bonne bourgeoisie, une caste à part n'agréant alors comme dignes de ses enfants, que les « carrières libérales ». M. Manet le père, était magistrat. Le père de Madame Manet, née Fournier, avait pris part comme agent diplomatique aux négociations par lesquelles le maréchal Bernadotte fut porté au trône de Suède. M. Théodore Duret marque fort justement que « les traits de mœurs et de caractère dûs à la naissance, devaient persister chez Édouard, toute la vie, parallèlement à ses propensions d'artiste. Il resterait essentiellement un homme du monde. »

Je ne le connus que peu de temps, puisqu'il mourut alors que je commençais de peindre ; mais j'ai reçu ses conseils, et le souvenir me reste, net, de ses façons délicieuses, de son urbanité non exempte d'ironie ; de sa drôlerie spirituelle et de son ravissant visage de blond grisonnant. Vêtu comme un « clubman », il s'appuyait sur une canne caoutchoutée, traînant la mauvaise jambe dont on lui coupa le pied. Quoique se sachant très malade, il gardait une sérénité souriante, recevait beaucoup d'amis dans son atelier de la rue d'Amsterdam où l'on se rassemblait vers cinq heures ; maintenant qu'il ne pouvait plus descendre sur les boulevards, Tortoni et le café du Helder cessaient d'être les lieux où se tiendrait son cercle de camarades, littérateurs, journalistes et oisifs aimant l'esprit et la gaieté.

La légende bien banale de ses insuccès, de ses difficultés à conquérir une notoriété honorable, fut grossie, sinon fabriquée pour les besoins d'une cause. Le prétendu révolutionnaire qu'il passait donc pour être auprès des Académiques, dans sa propre famille et chez les amateurs de son temps,

déjà les vrais peintres l'admiraient tous, bien avant que son *Bon Bock* figurât sur la cimaise « en milieu de panneau », au Salon du Palais de l'Industrie. Que l'on nous donne Cézanne pour un grand méconnu, oui ; Manet n'en fut pas un, mais une figure de Parisien sympathique, quoique un peu trop voyante et scandaleuse ; au plus juste, l'un de ces personnages dont chacun parle, qui excitent l'intérêt par leur originalité, dont les faits et gestes, comme leurs ouvrages, attisent la curiosité et défraient la conversation. Il est devenu flatteur d'être contesté, comme un auteur difficile, un artiste hors série, un être à part. Or, Dieu sait si Manet se fût réjoui des succès officiels, combien il aurait aimé les recueillir. Chacun a lu quelque part que Manet aurait voulu plaire, recevoir des commandes, portraits de jolies femmes, ou de ceux que l'on appelait les « hommes chics » ; d'autre part, eût-il été content, vers la cinquantaine, d'être Cabanel ou Bouguereau ?... Depuis que l'on a décrété qu'il y aurait en Art, une Droite et une Gauche, comme au parlement, la jeunesse dite « intellectuelle », l'innombrable clientèle des expositions, des salles de ventes et des galeries particulières ou publiques, même quand elle est bien peu audacieuse, au fond, affecte d'être de l'extrême-gauche. Manet, par ses traditions et probablement par instinct, était conservateur, sage, prudent. Il avait fait des études classiques, avait été plus qu'un autre étudiant-peintre, « un jeune homme bien élevé ». Avec ce sens délicat, ce goût rare dont nous avons déjà parlé, on conçoit comment, s'inspirant des maîtres, croyant les continuer, il se soit engoué de certaines peintures, alors les moins prisées du public. Il était peu question de Vélasquez, Greco était complètement ignoré en France. Tour à tour, Manet dut croire qu'il était pareil aux autres, s'affliger ou se réjouir de ce qu'il étonnât et choquât si constamment les gens de son entourage, ainsi que les aristarques contre lesquels il n'aurait pas cru décent

de se rebeller. Nous nous plaisons, quoiqu'il en soit, à l'imaginer sage débutant, puis un artiste « contesté » regrettant de surprendre, de faire scandale ; jusqu'à l'heure où, soudain, s'apercevant que le scandale n'était pas sans profit, il se laisse persuader sans trop de peine qu'il porte en lui tous les signes du Novateur, du révolutionnaire « à tous crins ». Sa légende, combien il a dû s'en amuser ! N'aida-t-il point même malicieusement à la créer ?

Je crois utile d'insister sur la formation de cette légende ; car elle est très caractéristique d'une sorte de nécessité sociale, je dirais de la *publicité*, par laquelle s'affermit la position d'Édouard Manet, dans l'art de la fin du XIXe siècle. Il serait très faux de la confondre, cette position, avec celle du plus quelconque de nos artistes en train de se chercher, et qui doit adopter une attitude, se ranger à la gauche ou à l'extrême-gauche, avant que nous ne l'y placions d'après son tempérament et ses ouvrages.

Aussi bien, écartons ces anecdotes ressassées sur l'élève de Couture, ses disputes, sa brouille finale avec son professeur. Manet n'a jamais cru « saper l'art fait de tradition dont Couture était l'un des apôtres. » Couture avait-il donc *ouvert à un loup les portes de la bergerie ?* Entre son maître, l'élève et ses camarades, plus ou moins médiocres, dut s'allumer un de ces conflits si naturels, si communs qui agitaient les académies de peinture où ambitions puériles, incompréhension, jalousie, ignorance, grossièreté et bêtise d'une adolescence peu laborieuse se manifestaient plus que la passion d'apprendre.

Qu'Édouard n'ait pas rempli d'aise M. et Mme Manet, ces vieux bourgeois, en s'ouvrant à eux de sa détermination de faire professionnellement « du dessin » comme le frère de sa mère, le colonel Fournier, en comblait ses loisirs, nous le devinons sans peine. Vers les seize ans, sa vocation était si nette qu'il s'y adonnait « au risque de porter le désespoir

chez les siens ». Puisqu'il refusait d'étudier le Droit, et qu'en dépit de son ferme propos, on lui refusait les moyens mêmes de peindre : « pour sortir de l'impasse, et par coup de tête, il déclara qu'il serait marin. Ses parents choisirent de le laisser partir plutôt que de le voir entrer dans un atelier ; son père l'accompagna au Havre où il s'embarqua comme mousse sur un navire de commerce, *La Guadeloupe*, faisant voile pour Rio-de-Janeiro » (1).

Cet épisode qui se place entre les années où Édouard fut élève au collège Rollin et sa réception dans l'Académie de Couture, est le seul qui vaille d'être redit, pour l'influence que ce voyage eut sur l'artiste. La mer, les bateaux, irrésistible attrait ! Ses marines sont parmi les plus grandioses et les plus réelles à la fois les plus accomplies que l'on ait peintes au XIXe siècle. Nul mieux que lui n'a rendu le vert de jade, les ciels de l'océan, le noir d'un gréement de navire, la fumée d'une cheminée de paquebot, un port, une plage. Sa pâte n'a point l'opacité marmoréenne, l'aspect figé de celle de Gustave Courbet qui immobilise picturalement ce qui par essence est fugace.

Une toile blanche, très fine, sans grains. Manet, assis en face de son motif, semble avoir enduit la toile d'une légère couche d'huile qu'il essuie avant d'attaquer le morceau ; huile étendue de façon que chaque touche du pinceau de martre glisse comme le pinceau à l'aquarelle. Cette touche, une fois posée, à peine reliée à la voisine ; cette pâte liquide mais dense, dont la justesse du ton fait toute la solidité ; cette touche laissée telle quelle, onctueuse, souple, ferme, n'interceptent pas la respiration de sa toile, n'en « bouchent » pas les pores. Mais, ceci, c'est un premier « état », comme l'on dit d'une gravure. C'est l'état où M. Henri Matisse abandonne si souvent son esquisse, jugeant que tout fut dit en ce rapide

1. Th. Duret.

dialogue avec la nature. Manet l'abandonne aussi parfois, son esquisse, après une courte séance heureuse où il s'est déchargé de son émotion. Si c'est d'une marine qu'il s'agit, voyez la façon dont les cordages, les mâts, la fumée s'indiquent du bout de la martre aiguë et mouillée ; et les distances, et les « plans », en ce croquis à peine coloré, dont la grandeur magistrale vient de la noblesse du dessin, plus encore que de la fermeté agile dont tant de Japonais se targuent. Chez Manet, rien de *décoratif*, rien de l'illustration, rien du tour de main calligraphique même d'un Ho Kusaï, mais l'indéfinissable grandeur de Corot, peintre de figures, évocateur de la *Filature de Beauvais* avec son paradisiaque ciel bleu, digne de Beato Angelico. Cette grandeur, ce style n'ont plus d'âge, ne portent plus de date, ne nous induisent à désigner nulle école ; en un mot c'est le grand art de peindre.

« Premier état », disions-nous ? Dont presque tout peintre se contenterait aujourd'hui ; mais il y a un second, un troisième..., un vingtième état, jusqu'où personne, depuis Manet, n'a plus mené son travail, et où Manet garde la même fraîcheur, la même fluidité, au-dessus des couches multiples de demi-pâtes auxquelles il conserve la savoureuse texture de la chair : pêche, pivoine, gorge de femme ou perle. Mais ce n'est, ni le marbre, l'onyx d'un Courbet ou d'un Alfred Stevens ; ni la matière de l'objet représenté ; si parfois l'on étouffe un peu dans ses tableaux organisés à l'intérieur, les marines de Manet, ses paysages « réels » possèdent ensemble l'atmosphère et l'irréalité dense, l'impénétrabilité auguste d'une *re-création*. Peut-être est-ce aux souvenirs de ses deux traversées à bord de la *Guadeloupe*, que nous devons ce chef-d'œuvre : *Le combat d'Alabama et du Kearsage* (Salon de 1872), aujourd'hui à Philadelphie — et l'*Alabama au large de Cherbourg* (collection Havermayer, New-York). Plusieurs embarcations sillonnent la mer. L'*Alabama* profile ses agrès et les pavillons arborés à son beaupré

comme à son arrière, sur un sombre et délicat ciel de nuages ; harmonie de verts-gris et d'opaques bruns-bleuâtres, qu'une barque de pêche, au premier plan, anime de ses voiles argentées, gonflées par le vent. Ces tableaux-là, d'un homme de mer, ont la précision qu'y mettrait un spécialiste — de ceux qui jadis peignaient sur galets à l'usage de presse-papier ; mais leur simplicité schématique rappelle l'interprétation d'une figure de Corot : Ouvrage d'atelier : *re-création.*

Rappelons, avant de quitter les marines, le *Pont d'un Chalutier*, le *Départ du paquebot de Boulogne* et plusieurs toiles où le ciel et la mer sont les données de l'ouvrage.

« C'était alors un garçon délicat, svelte, la figure pâle et douce ; il portait en lui, sous la grossière vareuse, la distinction qui ne l'abandonna pas. Il ne quittait guère son crayon, croquait des physionomies, les chargeait, aimait à saisir un coin pittoresque, arrêtait au passage une fugitive impression. Il a laissé de ce temps, de très humoristiques aspects de l'Amérique méridionale : une distraction simplement ; de peindre, il ne s'occupait pas encore. Si toutefois. Il a raconté lui-même à plusieurs reprises comment il donna son premier coup de pinceau : « Un jour que nous approchions des côtes, disait-il volontiers, nous nous aperçûmes que notre cargaison de fromages de Hollande avait, au contact de l'eau, subi des avaries. La croûte en avait pâli, et il y eut des inquiétudes. Je m'offris pour réparer les désastres, et, consciencieusement, avec un blaireau, je refis la toilette des « têtes de mort », qui reprirent leur belle teinte lie de vin. Ce fut mon premier morceau de peinture. »

Bien peu reste à dire sur Manet, sans répéter le témoignage de ses contemporains, — que l'on peut consulter partout ; nous devrons cependant nous y référer pour situer l'artiste dans son époque, par rapport à ses confrères.

Il ne fut pas un aérolithe tombé du ciel, ni un solitaire, comme on se plaît trop à imaginer les « novateurs ». Ses con-

frères les plus en vue, dont il se préoccupait, dont il dépendait même, qu'ils s'appellassent Carolus Duran, ou Bonnat, leurs noms ne signifient plus ce qu'ils signifièrent il y a cinquante ans ; tels qui sembleraient n'avoir pas à intervenir dans cette histoire, doivent y figurer comme les impressionnistes.

Si nous disions (comme nous en sommes tentés), qu'il fut le « dernier des peintres à l'huile » nous semblerions avancer une opinion si arbitraire qu'elle demanderait à être étayée par des preuves et des commentaires sur les diverses techniques employées jusqu'à nous. L'éloignement commence à favoriser un débat qui vaudrait d'être repris, mais remplirait un volume. Nul professionnel ne nous l'a encore donné. Chaque peintre juge une peinture en technicien, pratiquement. Il est des points de vue d'époque, d'où il nous serait malaisé, même impossible de nous écarter : le producteur y est amené, puis s'y maintient presque malgré lui avec ses croyances, ses dogmes « d'époque ». Un paradoxe fort répandu naguère consistait à peu près à dire : « A quoi bon l'imitation, le réalisme dans la peinture, puisque la photographie y pourvoit ? » Ce qui supposerait que les résultats dûs aux hasards de l'appareil du photographe, aient plus de valeur et d'intérêt que la vision de l'artiste ? Il ne resterait d'autre fin pour le peintre que l'ornementation, la décoration d'une muraille, l'organisation cérébrale de formes fournies par la nature. « Œuvres plus cérébrales que sensuelles, s'éloignant de plus en plus de l'ancien art des illusions optiques et des proportions locales, pour exprimer la grandeur des formes métaphysiques. C'est pourquoi l'art actuel, s'il n'est pas l'émanation directe de croyances religieuses déterminées, présente cependant plusieurs caractères du grand art, c'est-à-dire de l'Art religieux ». (Guillaume Apollinaire, *Méditations esthétiques. Cubisme.)*

Notons, pour l'Histoire de la Peinture, que Manet, si

solide en sa gloire, n'intéresse plus ses successeurs comme un Cézanne, un Seurat ou un Renoir. Renversement des valeurs, sans précédent, croyons-nous.

Il serait absurde de dire que l'on ne sache plus peindre ; jamais il n'y eut autant de virtuoses du pinceau, jamais plus d'adresse, de goût, d'intelligence ; jamais plus d'idées en mouvement ni autant d'ingéniosité ; mais la conception que l'on s'est faite peu à peu de ce que doit être un *bon tableau* est à l'inverse de celle de Manet. Ressuscitant, il se fâcherait sans doute, ou croirait que l'on veut rire, quand nos peintres et nos critiques louent la maîtrise, tout au moins l'adresse de l'*ouvrier*, dans des ouvrages qu'il aurait décrétés plus que pauvres en technique, mais que l'on compare sans sourciller à ceux des maîtres d'autrefois. Cette querelle n'est pas du tout celle que J.-D. Ingres faisait à Delacroix. Ingres savait autant que nous que Delacroix connaissait son métier : un *certain métier*. La dispute était de l'ordre esthétique, dans la région des idées où Manet et les artistes, ses camarades d'atelier, ne se guindaient guère plus que leurs patrons ; mais où un Cézanne, comme un Delacroix ou un Gustave Moreau, un Gauguin même, se complurent. Les grandes influences d'école sont presque toujours dégagées par les artistes raisonneurs ; théoriciens, ou simplement intellectuels — parfois *peintres* assez indigents.

Manet fut le dernier à peindre excellemment d'après des restants de méthodes et recettes qui remontent aux Espagnols, aux Flamands, aux Hollandais ; elles allaient un jour se discréditer en de très vulgaires exercices industriels de jongleurs. Tel, le destin des métiers parvenus à un point d'excessive adresse. Claude Monet raconte qu'ayant soumis à Manet une figure de femme par Renoir, Manet se serait écrié : « Conseillez à ce pauvre garçon de renoncer sur-le-champ à faire de la peinture ! »

En réfléchissant, on comprend pourquoi si ridicule, si

monstrueuse erreur pourrait avoir été commise par le prestigieux exécutant du *Mandoliniste*, très épris de Vélasquez ; que Carolus Duran, que Couture, son professeur, lui aient semblé moins éloignés que Renoir de son métier idéal, (et qu'avait-il vu de Renoir, même en 1883, quand il mourut ?) Manet n'était point de la race des décorateurs ni des « polychromistes ». Une palette sans terres, sans noir ni bruns ; des gaucheries de touche et de dessin ont pu le tromper sur les dons du jeune Renoir. Un certain lyrisme de la couleur se décelait dès ses débuts chez celui-ci : entre tous les impressionnistes futurs, il s'annonça comme pouvant suivre et renouer la tradition des décorateurs, à la suite de Delacroix, alors que Manet professait une sainte horreur pour tout ce qu'en bloc il confondait avec romantisme. Naïf sentiment d'époque, aussi arbitraire que nos ostracismes, que nos admirations. Quant à nos classifications, elles ne peuvent avoir qu'une valeur très contestable, et comportent forcément une certaine somme d'arbitraire qui diminue leur valeur théorique, (mais point historique), aident parfois les non-professionnels à comprendre le langage du professionnel qui devrait s'aviser, en parlant aux autres, que ce qui est un truisme, une platitude, cela même va pouvoir être une révélation pour les autres et un tremplin à la pensée.

Sur une palette peu chargée de tons, autour du blanc et du noir qui se mélangeaient à ceux-là, obtenir un gris coloré, la « boue d'argent » de Vélasquez, de Chardin, de Corot : telle fut d'abord l'idée d'Édouard Manet. Il le rechercha, ce gris, avec la même ardeur que mettraient ensuite les Impressionnistes dans leur chasse au ton pur. Ils bannirent le noir de leurs tableaux, pour obtenir des « neutres », non plus par des mélanges sur la palette, mais par le jeu savant de tons entiers sur la toile ; ainsi crurent-ils rendre la transparence et la finesse des paysages, des ciels de l'Ile-de-France, qui nous semblèrent flamboyants comme une rosace de

cathédrale. Ils croyaient rendre l'atmosphère par des pigments de couleurs claires, sans l'appui du noir et des bruns remplacés par le mauve et le violet. La poussière a bientôt rempli les interstices des vermicules de pâtes, des touches de leur pinceau. Avant eux, la palette de Delacroix, dont Baudelaire nous a dit qu'elle était « un bouquet de fleurs », n'avait pas réussi à préserver la fraîcheur de ses colorations, dans des tableaux que j'aurai vu se détruire lentement, — malgré la science du maître qui s'inquiéta presque jusqu'à la manie, de leur assurer une longue durée. Le prime avantage de la bonne technique, c'est d'assurer cette durée et, singulièrement, la fraîcheur à un tableau. Les tableaux anciens, — qu'ils soient de Rubens, de Vermeer, de Corot, dévernissez-les, ils recouvreront leur fraîcheur initiale. Ceux de Manet gagnent d'année en année.

La technique du dessin allait, avec les impressionnistes, subir d'égales modifications. On renoncerait au fusain préliminaire : la brosse construirait par les couleurs, dessinerait les figures, en remplissant, de ces couleurs, un contour imaginaire suggéré par les tons intérieurs des figures et les tons extérieurs qui les délimitent selon nos yeux ; chaque objet soumis aux jeux de la lumière, dépendant de ses voisins, déformé par les reflets de tout ce qui s'en rapproche plus ou moins.

Le dessin ne pourrait plus être, ainsi, que flottant, suggestif, — de même que la technique des couleurs et du pinceau se chargerait de suggérer ce peu que notre œil enregistre à la hâte, en entrant dans une pièce ; ou parmi les passants dans la rue, « impression » fugitive, qui exclut l'analyse, la description fidèle, le « rendu » des peintres dont Manet fut l'un des derniers. Il ne s'est jamais adonné, littéralement, — si ce n'est une fois, — à l'interprétation atmosphérique, allusive, des impressionnistes. Ses ouvrages les plus forts et les plus prisés aujourd'hui ne sont-ils pas ceux qu'il conçut

dans la lumière polarisée d'un atelier ou d'un appartement, à la façon de Vélasquez, de la plupart des Hollandais ou de Chardin ? D'habiles maîtres exécutants ont cru que la perfection du métier impliquait des limites strictes ; que leur tâche était assez ardue pour qu'ils ne l'aggravassent point de difficultés supplémentaires. Certains éclairages accusant les plans, les modelés, le dessin des figures, on considérait donc comme propice de s'asseoir entre le modèle et la fenêtre (ou tout autre ouverture admettant le jour du ciel). Enfermé dans une chambre, parfois pleine de pénombre alentour du « sujet », le peintre réalisait patiemment des pièces de collection aussi parfaites que ces pierres dures, si précieuses et si belles, que les Chinois taillèrent au gré de leur fantaisie. La « peinture de cabinet » que princes et rois commandaient en Hollande, fut la mère de la « peinture de chevalet » moderne. La critique pourra reprocher aux plus exquis de ces tableaux d'être de « somptueux tombeaux » — un peu comme un sonnet parnassien, dont l'idée, si elle n'est pas absente, se dérobe sous la forme, laquelle est une fin en soi-même.

Nous nous plaisons à assimiler la belle Olympia, glacée et argentine, à un sonnet baudelairien. Un sonnet ? Pourquoi pas ? L'obstacle de la prosodie, le cilice du vers, pourquoi ne pas les comparer à ces règles rigoureuses sous lesquelles le bel exécutant fait ses plus heureuses trouvailles : en peinant ?

Ici, une remarque, à côté : La rigueur de la forme, du métier dans le rendu, n'exclut pas la poésie. Le rêve de Watteau, prestigieux exécutant, dessinateur puissant et aigu, perça les cloisons entre lesquelles les Lenain, Vermeer, Terburg, Chardin, se resserèrent. Il y a d'ailleurs poésie et poésie, Watteau a peint l'*Embarquement* et il a peint le Gille...

Les tableaux de cabinet, avant Manet, et durant sa vie,

qui récoltaient les succès, ravissaient les amateurs, — oh ! quels amateurs ? étaient œuvres d'une catégorie de peintres très divers, mais tous soigneux, d'où Manet se détacha. Mais il aurait pu être dans le peloton.

Les collections Thomy Thierry et Chauchard renseigneront les nouveaux venus sur ce qu'étaient les modes, les « succès » sous le Second Empire et au début de la République. Ensuite vinrent les grandes pages à effet, pour le Salon officiel, les « médailles », le Luxembourg et les musées départementaux, commençant de rivaliser avec des tableaux de chevalet. Couture en donna le programme à ses élèves. Manet était l'un de ceux-ci. On sait comment il réagit sous cette éducation. Mais il en garda plus qu'on ne croit.

◘

Si nous considérons l'impressionnisme, en son ensemble, comme ressortissant à l'art décoratif, le néo-impressionnisme et les mouvements qui le suivirent ne cessèrent plus de tendre à l'abolition du « tableau de cabinet ». Le néo-classicisme marqua des velléités de retour au tableau à sujet. On se rappelle la faveur que certains théoriciens esthètes dédièrent à Poussin, puis à David. Aujourd'hui même, « *l'absence de l'art classique, l'échec et l'artificiel de tout art néo-classique* — nous empruntons ceci au *Paul Valéry* de M. Thibaudet — *entretiennent, à la place même où l'art classique a disparu, une pensée lucide, agile, combinatoire, faite de nostalgie et d'ingéniosité et qui, depuis Sainte-Beuve, a donné naissance à une bonne partie de la critique. Ce qu'on peut appeler au XIXe siècle, mouvement classique, s'entend bien plutôt d'un mouvement critique que d'un mouvement d'art.* »

Ces lignes, il est vrai, se réfèrent aux lettres, et singulièrement, à la poésie. Elles pourraient presque convenir aux

arts plastiques, pour les mouvements *intellectuels* de notre époque troublée ; en ce qui est de la critique surtout, si florissante en son dogmatisme, si impérieuse et toute-puissante sur l'esprit des peintres dont les plus écoutés sont naturellement aussi ceux qui expriment le mieux par la parole ou la plume, leurs idées. Quant aux œuvres où l'on reconnaît des tendances « classiques », elles n'ont pas encore su se défendre contre le reproche que certains leur adressent, de manquer de technique, sans trahir plus d'*émotion*.

Il y a, certes, plusieurs techniques appropriées, ou du moins admises comme formules picturales et moyens de traduire par le pinceau de nobles aspirations, un besoin *passionné et impersonnel* d'exprimer plastiquement la Poésie, le « Lyrisme » dont le cœur de nos peintres vibre comme une harpe éolienne. Curieusement, leur technique varie entre un emportement débridé de la brosse, l'usage grossier du couteau, — qui, du moins chez Courbet, semble piler des pierres précieuses, polir la matière comme avec une agate, — et surtout, l'exécution impersonnelle, mécanique, sans émotion que l'on contracte l'habitude d'appeler *savante*. N'est-elle aussi bien de la virtuosité ? Pietro della Francesca, Raphael, Clouët, Rubens, Van Dyck, Watteau, Fragonard, David, Ingres, Delacroix, Courbet, Corot, Manet, Picasso, sont des virtuoses. Tous les peintres dont les ouvrages leur ont survécu furent des virtuoses. Cézanne est une exception qui confirme la règle. Mais c'est ici, que dans un livre sur *les techniques*, il faudrait distinguer.

De la technique de Manet, à celle d'un John Sargent (élève de Carolus Duran), ou des multiples fidèles de la virtuosité pure, trop brillante, et démodée nous le savons, la chûte fut rapide. Une autre virtuosité « mécanique » la remplace, qui est commune à la presque totalité des peintres jeunes, d' « avant garde ». à nos néo-classiques. Ceux-ci ne s'en avisent pas encore

Or, cette virtuosité mécanique, prenons-y garde, est cousine germaine de celle de Léon Gérôme et de Bouguereau ! Elle engendrerait, — si l'esprit n'était si prompt à changer de croyances, le même ennui que nous donnent aujourd'hui des « *tableaux de cabinet* » qui pleurent au temps de Manet. Hormis Alfred Stevens, François Bonvin et quelques autres, ce genre, venu de Hollande au XVIIe siècle, était pratiqué par les Gérome, les Meissonier, les Vibert. Abrégeons la liste et tenons-nous-en aux plus illustres. Ils étaient tous pareillement *sincères* ; et leurs clients aussi.

Le mot « sincérité » se colore d'un sens bien différent selon les époques, de même que « belle exécution, » virtuosité, « émotion »... Il ne s'agit plus aujourd'hui de rendre un aspect de la nature, « avec le maximum de sincérité communicative », mais « un maximum de poésie », de lyrisme ; l'artiste, quel qu'il soit, « s'ouvre » en œuvrant : il exhibe ses sentiments et les veut *imposer à la sensibilité de son temps*, dont il est devenu inconsciemment l'interpète trop docile.

Mais il y aurait aussi, semble-t-il, chez quelques-uns de nos artistes, une ambition secrète, bien plus ambitieuse encore ; ne se proposent-ils pas, allant du particulier au général, d'atteindre l'Universel ? *Pour le philosophe, l'Univers se définit soit comme une réalité intelligible, soit comme une réalité spirituelle. C'est donc par la réflexion sur nous-même par notre intérieur, que nous prenons contact avec l'Univers, que nous pouvons essayer de penser l'univers, de penser universellement, de penser métaphysiquement, d'atteindre Dieu.* (Thibaudet.) Les peintres qui se sont complu dans ces abstractions semblent avoir été au 19e siècle les plus mécaniques en leur métier, et les plus *insensibles*. La division en deux opérations de l'esprit, de ce qui n'en est qu'une seule, est un travers tout moderne...

Et notre époque se dit *synthétiste*. Voire.

On lit un peu partout, chez M. Th. Duret par exemple, des phrases comme celle-ci : « *Cette répulsion de Manet pour l'art de la tradition* ». Quel malentendu, quel jeu de mots ! La belle tradition dont il avait le sens inné, il la restaurait chez Thomas Couture, se distinguant par cela même de ses condisciples. Dans une figure peinte ou dessinée, un élève trahit déjà le propre de son tempérament. Le garçon qui allait bientôt brosser la tête du *Moine en prière*, l'indiquer si grassement en quelques touches définitives, a dû faire, d'après les Italiens et les Italiennes qui posèrent chez Couture, des morceaux vigoureux. Le Couture des *Romains de la Décadence*, le « Peintre d'histoire », peut-être conseillait-il à ses élèves, leur commandait-il de s'exercer à des compositions académiques, ainsi que tout jeune rapin, par devoir, s'y appliquait, — et Manet n'avait guère d'imagination ; ses esquisses ne devaient pas être de celles que l'on primât dans les concours préparatoires au grand Concours pour le Prix de Rome, avant 1860. Mais il est improbable que Couture n'ait pas été sensible à *la touche* de Manet. Celui-ci n'a guère varié, comme exécutant ; ajoutons que l'influence est repérable de Couture sur lui. Les chairs pâles de la femme en draperies blanches, des *Romains de la Décadence*, l'exécution de maints portraits de Couture (Voir au musée Carnavalet, le beau portrait de M. Auguste Ohnet), la pâte généreuse et fine, soigneusement distribuée, *bordée*, les noirs transparents : Manet s'en est souvenu. Mais, comme Cézanne, comme Corot, Édouard Manet, dès qu'il s'emparait d'un pinceau, d'un crayon et d'une toile, sa main y déposait quelque forme noble, évoquant ces mêmes maîtres-là que Couture, fabricant de « machines à médailles » pour le Salon, devait regarder de travers. N'est-il pas assez joli qu'il ait dit du jeune Édouard, comme

on le rapporte : « Vous ne serez jamais que le Daumier de votre temps ! »

L'indocile rapin s'en alla demander à la rue des modèles populaires qui ne « hanchaient » pas selon le rythme des académies. Il continua de travailler, mais chez lui ; fréquenta le Louvre, copia Titien *(La Vierge au lapin)*, les petits cavaliers de Vélasquez ; visita la Hollande, où il s'éprit de Frans Hals ; l'Allemagne, Dresde et Munich. Florence, d'où il rapporta une copie d'après Filippo Lippi. Ces copies sont du pur Manet — comme celles de Cézanne sont des Cézanne.

Personne n'a été moins inquiet, moins changeant que l'auteur du *Bon Bock* ; il n'eut pas à *dégager sa personnalité*, laquelle préexistait à ses ouvrages mêmes d'écolier : *L'enfant aux cerises*, *Le Buveur d'absinthe* (1859), la *Nymphe surprise*. Si l'on a écrit, de ces morceaux de début, qu'ils étaient des pastiches, il faudrait dire aussi que tous les ouvrages postérieurs, jusqu'après 1870, furent des variations sur un motif emprunté d'un Espagnol ou d'un Vénitien. Vélasquez et Goya, surtout. Mais, le mot pastiche sonne faux au moment que votre voix l'énonce, bien qu'effectivement Manet ait pris ses sujets en d'autres tableaux ; dont les siens diffèrent par la qualité si curieusement à lui, de la lumière, du ton. Le fait nouveau, ne serait-ce pas l'étrange faculté qu'a notre artiste de faire entrer de force dans un même registre, dépendant du blanc et du noir, du *neutre*, en somme, les couleurs les plus contraires ? Mariées contre leur gré, elles obéissent au magnétiseur, s'humilient, se prêtent à ses plus hardis caprices. L'art, l'instinct plutôt, incline Manet à des rapprochements chromatiques inattendus, interdits par l'Académie : telles ces harmonies que les auditeurs d'un concert jugent discordantes jusqu'à la minute où la « dissonance » qui la blessait va procurer à leur oreille une jouissance musicale plus délicate que celle de l'accord parfait.

Ce n'est pas d'avoir « peint en pleine lumière » — mot de sens équivoque, — « en plein pâte », — ce qu'il ne faisait pas — ni de la suppression des demi-teintes, qu'il s'agit ; Manet, certes, élargit le champ de la lumière sur les figures et les objets, simplication est en partie dûe à un certain éclairage de face, fréquent dans les intérieurs, mais dont le résultat serait autre, pour un autre artiste (témoin Henner). Cet éclairage direct, comportant beaucoup de blanc (ou de lumière) ; des ombres minces, dures ; peu de reflets dans l'ombre ; à peine de demi-teintes, ou suppressibles. Cet éclairage intensifie la puissance lumineuse, mais diminue la force chromatique des *nuances* au bénéfice d'un *ton local* qu'il unifie, épure, mais qu'il peut *déteindre*, comme un mouchoir de soie lavée, si l'artiste est moins subtil, moins sensible que Manet.

◘

Tâchons de nous mettre à la place d'un des spectateurs de 1862, entrant dans la salle où la *Lola de Valence* (aujourd'hui collection Camondo, au Louvre) fut exposée. *Les tons les plus variés*, écrit M. Th. Duret. Quoi ? Fort peu variés, au contraire.

Sans doute, il y a le fichu bleu, la fameuse jupe « *aux fleurs multicolores* », le maillot rose, l'éventail. Néanmoins, la *Lola* est un tableau en deux tons, sinon monochrome. Je dirais que c'est un tableau noir et rose pâle — comme l'a chanté Baudelaire, *Le charme inattendu d'un bijou rose et noir.*

Je parlerai de même du *Ballet espagnol* et d'à peu près toutes les « espagnolades » pastiches, et, cependant, si curieusement originales de la jeunesse de Manet ; toutes les œuvres pour lesquelles posa Victorine Meurand, cette blonde rousse à la peau laiteuse, qui apparaît pâle comme une actrice de cinéma dans *La chanteuse des rues*, dans *Mlle V. en costume*

d'Espada, dans *Le Déjeuner sur l'herbe*, ou comme *Joueuse de Guitare*.

De la rencontre dûe au hasard d'un peintre et d'un modèle, combien de conséquences décisives sur le caractère de sa production ! Nous tenons certaine tête de Victorine Meurand avec un ruban bleu dans sa chevelure, pour la clé des colorations qui caractériseront la palette de Manet, presque celle de Corot figuriste, et de toute une fort jolie petite école où l'on compte Alfred Stevens. Appelons cette catégorie d'artistes : les peintres des gris colorés et du ton sur ton. Ce mode tonal comporte bien de la variété dans ses modulations insidieuses, ses jeux de timbres. L'Espagne en fut le berceau. El Greco, Vélasquez, Goya, en jouèrent chacun à sa façon.

Nous venons de citer le nom d'Alfred Stevens. Maints de nos lecteurs l'ignorent, ou le classent parmi les peintres d'anecdotes exclus de notre art comme la chronique l'est de la littérature. Nous-mêmes, après l'avoir surestimé jadis, pour les miracles de son exécution égale à celle des Terburg et des Miéris, et pour ce que nous croyions être un goût très fin, avons avec tristesse revu ses scènes de genre, ses Parisiennes si sottes, si conventionnelles, vêtues de mirobolantes toilettes de « Worth » jaune paille, gris de perle, rose presque blanc, beige : ces mêmes robes à falbalas, si picturales, que Renoir et Claude Monet, que Manet, que James Tissot, ont chacun interprétées. Ces femmes de Stevens souvent rousses, — peut-être Victorine Meurand ? — se mirent dans la glace, contemplent un masque japonais, un magot chinois, chantent, « rêvent à l'énigme de leur destinée », dans des fauteuils à capitons, au milieu de laques de coromandel ; conversent avec une autre dame à châle des Indes ; ces figurantes de comédie d'Octave Feuillet et de Sardou, sont des mannequins un peu ridicules, des silhouettes de gravure de mode que, seuls, les curieux d'histoires anecdotiques,

de bibelots désuets, collectionnent et recherchent. Cependant, Stevens fut un peintre exquis. Nous ne trouvons dans aucune des biographies de Manet, le nom de ce Belge francisé, qu'admiraient Monet, Renoir, Degas, et dont les conseils, l'approbation leur étaient de prix encore, environ 1880. Baudelaire ne rapporte-t-il pas que Delacroix, ébloui par le talent de Meissonier, disait : « Après tout, de nous tous, c'est lui le plus sûr de vivre » ? Ajoutons au nom d'Alfred Stevens, celui de Whistler — inutile d'inscrire celui de Fantin-Latour, l'ami très attendri mais craintif de Manet. Retenez que Stevens, Whistler, plusieurs moins célèbres, formaient le véritable chapitre dont Manet demeure pour nous le prieur. Le « goût » moderne fut alors commun à Manet et à ceux de ces peintres trop « distingués », trop d'époque pour ne pas se démoder vite par recherche de la « distinction », de la subtilité. Voici Whistler qui réduit à cinq ou six les tons dont la palette doit se couvrir, estimant qu'entre le blanc, le noir, la trituration de quelques terres rehaussées d'une pointe de rouge, de vert, suffisent pour tous les besoins. D'autres sont plus variés, mais ne s'écartent guère du gris. Petit dessin de vignette, triomphe de la nature morte en miniature, chez Alfred Stevens. Chez Manet au contraire, dans la nature morte, comme dans la figure, dessin grandiose. Mais tous deux ils copient le modèle vivant immobilisé dans la pose *d'atelier*.

Il nous semble opportun, pour situer Manet dans ses milieux ambiants, de l'entourer de ses satellites. On regrette que ses contemporains ne l'aient pas mieux fait revivre. Nous aimerions à le voir non loin des boulevards, aux Champs-Élysées, au Bois, au cercle des Mirlitons avec l'élégant Edgard « de Gas » d'alors, avec James Tissot, Heilbuth ; puis rentrant dans le quartier Pigalle avec ses modèles et ses traîneurs de cafés. Nous mêlons souvent malgré nous différentes époques, qui de loin se confondant forment un Manet trop arbitraire.

Documents presque nuls sur les années qui précèdent celle où Manet se signala bruyamment à l'attention du public. En 1862, il n'y a point encore de *Salon des refusés*. Il expose l'étonnant portrait de M. et Mme M. — ses père et mère — (noter les pelotons de la laine dans la corbeille à ouvrage, dignes de Vermeer) ; la *Musique aux Tuileries*, jardins alors centre de la vie brillante : mantelets beiges, chapeaux cabriolets à voilette, des dames ; haut-de-forme des messieurs, qui sont Baudelaire, Théophile Gautier, Eugène Manet ; crinolines, mousseline : anecdote. Une scène « pour exposer chez Martinet », une toile de chevalet manquée : un chef-d'œuvre. M. Th. Duret appelle cela un « sujet mondain. » Les mondains dirent : de la caricature. Mais voici la *Chanteuse des rues*. Cette fille mange des cerises ; le sac de bigarreaux s'appuie sur le bras gauche, dont la main tient une guitare ; pâle, affligée d'un gros nez, les yeux en boules de loto, avec sa toque, son *caraco* gris et sa jupe bouffante « à tirettes », elle semble collée à une porte d'estaminet à persiennes d'un vert de banc ; à l'intérieur de cet endroit louche, on aperçoit tromblons et gibus de buveurs. De cette chanteuse populaire, à la figure plate, sans expression ; de l'ensemble de cette composition assez ordinaire, Manet a fait une page plus « distinguée », plus succulente qu'un portrait de Goya, mieux peinte qu'une Infante de Vélasquez ; bizarre et stylisée comme un Ingres. Et cette œuvre majestueuse et pesante n'est, si l'on se reporte à l'heure où elle parut, qu'une sorte de tableau de chevalet agrandi, un sujet que Stevens, que Tissot auraient rapetissé ; presque une vignette pour chanson sentimentale et cependant ?...

Les jeunes peintres modernisants, (dont Whistler, alors à Paris), étaient tous férus de japonisme. Ils tâchaient de *peindre plat*, plat comme figures de cartes à jouer, selon le mot de Degas, l'Ingrolatre qui se défendait, interdisait à ses camarades, de « faire tourner une figure ». Faire tourner,

c'est recourir au modelé par le moyen de l'éclairage : lumière, demi-teintes et ombres réparties en vue d'accentuer le relief par l'incidence du jour tombant de haut, ou « frisant » sur les objets.

L'éclairage chez Manet, chez Whistler, évite de « faire tourner ». Scandale, vers 1860... bizarrerie !

S'il y eut en Angleterre et en Amérique, un mouvement esthétique sensationnel pour sa nouveauté, que l'on désigna plus tard par le mot « whistlerisme » et qui eut tant de vogue et d'applications décoratives, c'est à Paris qu'il s'était annoncé avec la *Femme en blanc* de James Whistler (Salon des Refusés). Architectes, décorateurs, illustrateurs s'en prévalurent. Chez nous il n'y eut pas de « manetisme ». Rien que peintre, Manet était un homme trop simple, trop peu concerté; nous croyons même qu'il était inconscient de sa propre étrangeté. Mais l'exotisme si particulier que l'on note dans ses première toiles, comme chez Ingres, devancait le « japonisme » dont s'étiquèterait l'art des impressionnistes.

Ce que je tenais à signaler ici, pour mémoire, c'est que Manet par l'influence qu'il eut sur les peintres de son temps, se rangerait historiquement, et plus justement qu'à côté des impressionnistes, avec Fantin, Whistler, Stevens, Tissot, etc... Dans les ateliers où corrigeaient les Gervex (auteur de Rolla), les Roll (auteur des Carriers et du portrait d'Alexandre Dumas fils), vers 1883-85, je me rappelle que les élèves tenaient leurs professeurs pour les apôtres de Manet ; ils lui comparaient Bastien Lepage qui croyait faire de la belle peinture et se réclamait de l'auteur du *Bon Bock!* Les plein-airistes s'inspiraient du *Chemin de fer*, du *Linge*, de l'*Argenteuil.* Si Claude Monet, Sisley avaient conquis vite le cœur de quelques paysagistes par leur clarté, grâce à des ressouvenirs d'estampes japonaises, Renoir leur semblait manquer de goût en ses arrangements ; sa « gelée de groseilles » soulevait le cœur des délicats ; sa riche et somptueuse matière était dite

cotonneuse, vulgaire. par les professionnels du soi-disant « beau métier ». Manet n'inquiéta ses partisans artistes cultivés qu'après avoir cédé à la contagion impressionniste. Il semble que Manet, au moment de sa mort, n'ait plus eu contre lui que les académiques et des braves gens qui eussent été insensibles à Vélasquez, aux Espagnols, hormis Murillo !... à Chardin, à Courbet à Corot.

En somme, Manet avait-il rencontré le quart de l'hostilité qu'affrontèrent les impressionnistes ? D'emblée aux Salons, l'*Enfant à l'Epée*, toile hélas partie pour l'Amérique, avait été très appréciée de ces connaisseurs qui créent l'opinion ; de même, le *Gamin au Chien*, le *Vieux musicien*, le *Buveur d'absinthe*.

Le *Vieux Musicien*, cette vaste et grave composition assez gauche, réunion de morceaux excellents, mais disparates, vient de réapparaître à nos yeux. Les ambitions qui s'y étalent naïvement, son style sérieux, sa sobriété ont une certaine analogie avec les recherches où s'essayent confusément plusieurs de nos jeunes renoueurs d'une mystérieuse tradition perdue, et que le cubisme ne satisfait plus. A travers Manet, c'est la peinture de musée, l'Art classique que l'on rejoint.

⊡

Prenons Manet en 1863. Il a trente et un ans. Nous lisons chez M. Th. Duret : « Le travail auquel il se livrait pour se frayer sa voie, se découvrir lui-même, qui l'avait conduit à produire des œuvres de plus en plus personnelles, aboutit alors à la réussite cherchée, dans une création où le novateur se trouve enfin complet, le *Déjeuner sur l'herbe*. »

En quoi ce *Déjeuner sur l'herbe* décèle-t-il le novateur ? Plus que la *Musique au jardin des Tuileries ?* Au vrai, c'est la première *toile de Salon*, la première « machine à médaille »

d'un brigueur de récompenses, mais dont la touche véhémente et dure le désigne pour l'insuccès. Figures nues, très musée, dans un paysage de musée. Éclairage factice, lumière conventionnelle, plein-air d'atelier. Très beaux fragments, nature morte de *virtuose*, désaccord entre les parties, maladresses charmantes. N'est-ce point là le type de ce qu'on appelait naguère un gros effort de bon élève intelligent ? — la médaille assurée, si Manet n'avait assaissonné ce plat connu de quelques piments. Il n'aurait su peindre sans mettre par-ci par-là un peu de cocasserie, quand même il se fût guindé pour fléchir les membres d'un jury. Eh quoi ! S'il eût été exposé au Salon officiel, décrassé de son vernis et de la patine des siècles, le *Concert champêtre* de Giogone (dont le *Déjeuner sur l'herbe* s'inspire), aurait-il surpris davantage, déplu moins que la toile de soi-disant réalisme et de plein-air de Manet ?

Imaginons le voisinage, « l'ambiance » du Salon, comme on commençait de dire en style artiste. Des Cabanel (l'Amphitrite ou quelque autre déesse), des harems de Gérôme, des Arabes de Fromentin, des Baudry, et nous ne citons que les meilleurs. Aussi bien, le *Déjeuner*, toile si classique, ces messieurs de l'Institut le refusèrent ; c'est un peu pour lui que l'on créa ce Salon des Refusés qui précéderait de plus d'une décade, la création du *Salon des Indépendants*. Effroyable période pour les exposants de peintures à l'huile, celle qui correspond à l'apogée du Second Empire ! Tout ce qui ressemble à de la bonne peinture y devait apparaître comme la pire. Celle de Manet, avec ses grands plans, ses cernures noires, ses blancs sonores, devait sembler subversive plus que celle de Courbet. Les toiles de Courbet, même avant qu'elles s'embrumassent, devaient avoir cette patine des vieux tableaux, rassurante pour les esprits conservateurs. Manet, de ses pinceaux de martre, ou de ses brosses carrées, fines et plates, accumulait des stratifications de demi-pâtes.

Quoiqu'il peinât fort sur ses « envois » de Salon, on dirait pourtant d'esquisses, tant la fraîcheur de ton (de la première heure d'ébauche) est peu ternie par le travail. Les couches successives de blanc d'argent mélangé à quelques roses et à une pointe d'ocre et de rouge de Venise, ne semblent pas peser les unes sur les autres, mais s'alléger par contact. Rien de plus simple ; rien de plus difficile que cette technique où d'autres que Manet n'auraient eu que surprises désastreuses, assombrissement, altération de la matière, craquelures. Les ouvrages les plus surveillés de Manet ont été pris pour des ébauches par ceux dont l'idéal était le modelé lisse, sans épaisseur, le « modelé invisible » qui fut si beau, dans les grandes époques, mais dont les partisans académiques avaient fait, vers la fin du XIXe siècle, un procédé fade, glaireux et mécanique.

Avant que son *Déjeuner sur l'herbe* fût refusé au Salon, Manet avait exposé quelques toiles dans les galeries Martinet.

Le célèbre critique Paul Mantz, de la *Gazette des Beaux-Arts*, avait, à ce propos, déclaré que le « bariolage » du jeune peintre était la caricature de la couleur et non la couleur elle-même.

Mais, qu'est-ce que la « couleur elle-même » ? Était-ce pour Mantz, l'historiographe de Raphael, la palette de Monticelli, de Paul Baudry, ou celle de Gustave Doré ? N'oublions pas que le coloris du lauréat au Concours de Rome, Henri Regnault, allait passer pour plus opulent que celui de Delacroix ; et que la fade *Salomé* serait prise pour un chef-d'œuvre révolutionnaire.

L'apparence sous laquelle un artiste s'est d'abord présenté au public est substance à méditer quand plus d'un demi-siècle aussi plein que le dernier, s'exerce sans répit sur la « réceptibilité » de ceux qui regardent et se passionnent pour la peinture.

▣

Pourquoi Manet est-il d'abord apparu comme le peintre de la vulgarité et de la laideur ? Chaque époque a sa conception de la poésie et de la beauté. Le sens que nous en avons est si variable, si individuel, qu'elles revêtent parfois des aspects tout contraires à l'idée que nous nous faisons de la beauté et de la poésie : ce que l'on appelait alors *idéalisme.*

Manet n'avait ni sentimentalité, ni ésotérisme ; aucune de ces affectations qui trop souvent nous trompent sur les qualités des peintres modernes. Mais qu'est-ce que la beauté ? *La femme au gant*, portrait d'une jolie femme que la famille refusa d'accepter, considérant cette image comme outrageante, cette femme qui ressemble aux photographies de l'époque, et en symbolise le type, a été dénommée par un grand critique allemand : « La Joconde moderne ».

On pourrait dire du génie de Manet, ce que Marcel Proust dit du compositeur Vinteuil : « Qu'il essayât de faire plus solennel, plus grand, ou de faire du vif et du gai... malgré lui il submergeait tout cela sous une lame de fond qui rend son chant éternel et aussitôt reconnu. »

▣

Voici donc cette vaste toile : le *Déjeuner sur l'herbe* mise en vedette par le refus du jury et l'intervention de Napoléon III. L'empereur décide que les nouveaux ouvrages refusés, à l'indignation bruyante des victimes, seront pendus sous la même coupole du Palais de l'Industrie qui recueille les *reçus*. Les victimes du jury se nomment : Whistler, Fantin-Latour, Bracquemont, Cals, Chintreuil, Harpignies, J.-P. Laurens, Alphonse Legros, Pissarro, Vollon... La toile de

Manet y tenant une place considérable, s'impose aux regards de tous, plus qu'elle ne l'aurait fait à l'autre Salon. Au catalogue, elle s'intitule : *Le Bain.*

C'est une date, que l'inauguration de ce Salon de revanche pour les méconnus, les victimes saintes. Date pour Manet, date pour tous les peintres non « récompensés ». Un esprit nouveau va galvaniser les ateliers. Manet devient conscient de sa figure de condamné politique. Il va commander à une *avant-garde*, bruyante porteuse de la Vérité... Il va peut-être y avoir une autre façon de faire parler de soi, qu'en gagnant des récompenses, et qu'en figurant sur un palmarès comme un collégien ?

« Manet devint du coup le peintre dont on parla le plus dans Paris ! Il avait compté sur cette toile pour obtenir la renommée, — écrit M. Duret, — mais le genre de réputation qui lui venait n'était cependant pas celui après lequel il avait soupiré... ce qui lui venait était un renom de révolté, d'excentrique. Il passait à l'état de réprouvé. Entre lui et le public s'établissait une séparation profonde qui devait le maintenir toute sa vie dans une bataille sans fin. »

Cette séparation, elle fut plus profondément creusée au Salon de 1864, par la récidive d'un *nu moderne* qui n'était autre que l'*Olympia*, et par un sujet religieux, le *Jésus insulté par les soldats*, qui n'avait pourtant rien de moderne, mais rappelait plus que de raison... El Greco et Vélasquez. Nous ne connaissons ce tableau que d'après une petite photographie, mais nous nous rappelons les *Anges au tombeau du Christ* que Cham, croyons-nous, baptisa : le « *Christ aux mains sales* », et le « *Christ des ramoneurs* ». Les anges portaient des robes assez semblables à celles des anges de Vélasquez dans le *Christ aux liens* de la Galerie Nationale de Londres. C'est un magnifique morceau, plus cerné de contours noirs, plus peiné, plus épais de pâte (si nous nous fions à notre mémoire), qu'aucun tableau du Cézanne d'alors. Mais, depuis

une exposition chez Durand-Ruel, il y a plus de vingt ans, la France ne l'a plus revu.

◘

Est-ce le titre qui ajoute son parfum mystérieux, baudelairien, à cette figure d'odalisque qu'est l'Olympia ? La négresse, le chat noir Poësque, le châle des Indes, jaune, sur ce lit aux draps bleuâtres, ce *corps de blanchisseuse des Batignolles* et le visage fardé de la demoiselle ?.. Le bouquet enveloppé de papier, ce bouquet ridicule et exquis, aux paradoxales fleurs bleues, ce bouquet qu'a dû inventer Manet par besoin d'introduire ces notes froides pour accompagner le saumon dont est vêtue la négresse ? Scandale ! Un peu de littérature semblait épicer cette composition classique, cette page de musée. Des hommes de lettres s'en emparèrent. Champfleury, Duranty furent de ceux-là.

Les documents manquent dans les biographies, sur l'établissement, certes non fortuit, de l'École des Batignolles, qui dut être d'abord une parlotte d'habitués du café Guerbois. Baudelaire se sent attiré par la saveur de cette Olympia, merveille de grâce étriquée et raide ; excité par le grain de perversité de cette fille enchanteresse pétrie d'argent, de lait, de rose tendre, qui pose sa main là où un prix de Rome eût jeté un voile. Elle a la « rigidité hiératique » d'une petite danseuse de Taïti, et c'est déjà la « pierreuse » de J.-K. Huysmans. Cela sent le *Jardin des supplices*, le temple d'une « Venus meretrix » et la maison Tellier.

L'*Olympia*, comme les *Fleurs du Mal*, allait trouver grand crédit, une audience complaisante parmi les poètes, surtout parmi les romanciers et les artistes intellectuels comme Degas. Et quel exemple pour ces dessinateurs, graveurs, illustrateurs de « livres défendus, » qui visaient au réalisme, au « satanisme », au « parisianisme », au « sadisme cruel »,

et autres turlutaines assez puériles quand l'art ne les anoblissait pas comme chez Manet.

Quand on aperçoit de loin, dans la salle des États, au Louvre, l'*Olympia*, parmi des ouvrages qui forment une *tribuna* de la peinture moderne, cette toile s'isole des autres. La sincérité ingénue de Manet, son réalisme est plus *décoratif* que les compositions de Delacroix. Cette toile classique et d'un romantisme fou, ne résume-t-elle pas d'avance la plupart des recherches modernes ? Son auteur a fait ce qu'il ne savait point qu'il fît, ce qu'il n'aurait peut-être pas voulu faire ; état d'esprit devenu bien rare, peut-être celui des plus authentiques génies ?

Aujourd'hui l'une des perles du Louvre, plus sereine, plus majestueuse dans sa vivante réalité que l'*Odalisque* et que la *Baigneuse* au foulard d'Ingres ; métamorphosée en « chef-d'œuvre-type » comme les *Maîtresses* de Titien, l'*Olympia* commence à perdre les signes « inquiétants » qui lui valurent, il y a soixante ans, les insultes des honnêtes gens, le culte de quelques « esprits malsains ». Même sort que les vers de Baudelaire, ce mystique et ce critique prophète.

L'*Olympia* fut conçue et exécutée en 1863, année où se maria Manet avec la fille du statuaire hollandais Leenhoff. Découragé, effrayé du scandale, il n'osa pas exposer cette toile avant 1865. Fallait-il se risquer à ce que son nom fût couvert d'opprobre ? Mme Édouard Manet, bonne, intelligente, poussait son mari à tenter cette nouvelle épreuve.

Baudelaire était venu à lui, les bras ouverts.

M. Bazire écrit : « Le poète consulté, insista, parla, correspondit ; et j'ai copié dans une lettre du ciseleur merveilleux (Baudelaire), cette boutade : *Il faut donc que je vous parle encore de vous. Il faut que je m'applique à vous démontrer ce que vous valez. C'est vraiment bête, ce que vous exigez ; on se moque de vous ? les plaisanteries vous agacent ? On ne sait pas vous rendre justice, etc... ? Croyez-vous que vous soyez*

le premier homme placé dans ce cas ? Avez-vous plus de génie que Chateaubriand et que Wagner ? On s'est bien moqué d'eux, cependant. Ils n'en sont pas morts. — Et pour ne pas vous inspirer trop d'orgueil, je vous dirai que les hommes sont des modèles, chacun dans son genre, et dans un monde très riche, et que vous n'êtes que le premier dans la décrépitude de votre art. »

Que répliquer à ces arguments ? Donc Manet céda et exposa, et il y eut des grincements de dents, et des tentatives de massacres, lorsque parut dans le Salon gourmé cette toile crue et « méchante ».

Le chat, l'animal fatidique du néo-romantisme baudelairien, fut accusé d'indécence. Manet les aimait beaucoup. Il en a peint d'autres ; dans la *Jeune femme couchée en costume espagnol*, un chat gris joue avec une orange. Pour l'annonce du livre des *Chats* de Champfleury, il a dessiné une gouache et une lithographie où une chatte blanche et un noir matou se poursuivent sur un toit.

Nous voudrions mettre à part, « une esquisse » — en face de l'*Olympia*, « tableau achevé » : la *Femme aux éventails*, — soit Mme Nina de Callias. Toutes les qualités de Manet s'y combinent dans une fraîcheur, un emportement de la touche, une volonté du dessin, un esprit, une grâce, une élégance bizarre que le modèle devait montrer à ses nombreux admirateurs. Cette femme dont on a tant parlé dans le monde des littérateurs, avait un salon hospitalier aux bohèmes, aux « excentriques, » pour qui sa table était toujours ouverte. L'on regrette que Manet ne l'ait pas priée de poser autant que Berthe Morisot (à qui s'apparente ce type de brune à la peau blanche, plein d'une morbidesse espagnole.)

Couchée, recroquevillée sur un sofa, un bras laiteux, cerclé de bracelets, une main nerveuse supportent un casque de cheveux, noir d'ébène, à « accroche-cœurs », où se hérisse une aigrette de plumes. Les yeux sont grand ouverts, perçants ;

les sourcils s'arquent épais et noirs, le nez et la fine bouche rouge sont exquis. Vêtue d'un boléro algérien, d'un canezou de mousseline pâle comme sa gorge, et d'une jupe noire pailletée, elle étend une jambe voluptueuse, un pied chaussé d'une babouche. Les coussins d'un bleu gris, le canapé très clair, indiqué par quelques hachures violentes ; les éventails japonais épinglés au mur sur une pièce de satin brodé d'oiseaux et de plantes du Japon, font opposition au blanc et au noir de cette figure baudelairienne, « inquiétante » comme la *Malabaraise* des *Fleurs du Mal*.

Cette toile doit dater de 1875 ou 74 — du moment où Stéphane Mallarmé, l'ami de Mme de Callias, se liait d'une vive amitié avec Manet.

Je rapprocherais de cette magnifique esquisse, une autre, plus petite de beaucoup, chef-d'œuvre dont on a perdu la trace. Le modèle passait pour être, précisément, une maîtresse de Baudelaire ; masque étrange, exotique et « fatal » ; corps émacié, perdu dans les plis d'une vaste jupe café au lait, à volants, qui bouffait sur le canapé comme la robe blanche de Berthe Morisot dans le *Repos*.

Les Salons, devenus annuels depuis 1863, attiraient un public beaucoup plus mélangé, plus nombreux, qui annonçait cette frénésie pour la peinture, dont la Cour et la Ville seraient saisies à l'ouverture d'une exposition. Manet, le héros caricaturé, chansonné, s'y faisait suivre, dès qu'il s'y montrait, d'une rumeur et de lazzis ; les passants dans la rue se retournaient pour considérer en riant ce joli homme si bien habillé, si correct, et qui « peignait des immondices ». Grâce à ce prurit d'esthéticisme populaire, d'indiscrète et grossière prétention à se mêler de questions d'art, Manet devint une sorte d'étoile de café-concert ; Degas put dire de lui

qu'il était connu comme Garibaldi. Combien ces circonstances auraient pu fâcheusement influer sur un moins brave garçon que lui, simple, héritier d'un peu du bon sens atavique ; et s'il n'était, malgré tout, resté au sein de sa classe, un peu troublé de ne pas gagner sa vie, ignorant de son véritable tempérament de peintre ? Désireux de plaire au monde, il souhaita qu'on lui commandât des portraits. Mais son ange gardien le protégeait ; les philistins auxquels il adressait des sourires, détournaient la tête.

De retour à Paris, après un court voyage à Madrid, il « reprit courageusement ses pinceaux », peignit encore des espagnolades, des portraits de sa femme et des gens de sa famille. Mais il y avait un élément de plus dans son activité.

En 1866, le *Fifre de la garde impériale* et l'*Acteur tragique*, furent refusés par le jury du Salon. Son principal défenseur, Baudelaire, était dans une maison de santé.

Cézanne et Zola, ces frères provençaux, se passionnèrent pour le victime de la société bourgeoise. Zola, dans l'*Evénement* de M. de Villemessant, avait rendu compte du Salon de 1866. Le puissant chroniqueur consacra des colonnes à l'éloge enthousiaste de Manet, provoquant de la part des lecteurs des désabonnements. Villemessant congédia le critique : d'où explosion de cris parmi la jeunesse qui se sentait des affinités avec tout otage des Philistins. Et l'Exposition universelle du Champ de Mars se construisait. En mai 1867, les souverains du monde entier devaient venir à cette foire où l'on comparerait entre elles les écoles ; la française allait être la triomphatrice. Manet serait-il refusé ? Il ne fallait pas risquer un échec. Alors, il aurait son pavillon à part, il le bâtirait en dehors de l'enceinte officielle, place de l'Alma, près du Cours-la-Reine, croyons-nous. En tête du catalogue, ceci : *Motifs d'une exposition particulière.* Entre autres phrases naïves, et comme d'un jouvenceau bien élevé, très touchant de candeur, relevons : *Montrer c'est trouver des amis*

et des alliés pour la lutte. M. Manet n'a jamais voulu protester, c'est contre lui qui ne s'y attendait pas, qu'on a protesté, au contraire. M. Manet a toujours reconnu le talent là où il se trouve, et n'a prétendu ni renverser une ancienne peinture, ni en créer une nouvelle. Il a cherché simplement à être lui-même, et non un autre.

Nous imaginons la « tenue » de cette réunion d'ouvrages, tous de la meilleure veine ; et je me souviens d'avoir, comme enfant, entendu des artistes, tels hommes distingués de mon entourage, se livrer à des discussions chaudes, dix ans encore après que cette mémorable expérience avait eu lieu. Autour des miens, des amateurs (en général amis de la famille Manet ou d'Édouard Manet lui-même), plus conquis peut-être par l'homme que par ses ouvrages, avaient acheté quelques tableaux de lui tels que le *Buveur d'eau*, les *Courses*, le *Fumeur*, le *Moine en prière*, les *Philosophes*, et, de préférence, des fleurs, des fruits, cette admirable nature morte (avec un rouget, des huîtres, une anguille et un citron) que l'on a revue chez Manzi plus tard, et qui est une des pièces les plus accomplies de l'artiste. Mais personne ne se serait commis à confier sa tête au portraitiste. Il passait pour « faire mort », sans expression. Quelles images de soi l'on aurait laissées pour ses neveux et arrière-neveux, signées de la main qui, entre 1867 et 70, peignit le *Matador saluant*, l'*Acteur tragique*, l'*Enfant à l'épée*, *Mme Manet au piano*, et cette adorable esquisse de la même dame, de face, en robe grise avec une chemisette à col blanc, sur lequel un ruban noir tranche si heureusement.

Ces esquisses sont, à notre avis, le triomphe du maître. Si les grands morceaux de bravoure rappellent l'Espagne et la Hollande, « le Musée », — dans ses préparations arrêtées après la première séance, Manet se dégageait de toute influence ; ce n'était ni la tradition française du XVIIIe siècle (nous songeons à Péronneau), ni le coulé, ni la rapide mise en

place dans le frottis léger d'un Goya et de certains Anglais, qui y avaient excellé ; mais bien le même principe de dessin au pinceau, d'aquarelle à l'huile ; et le dessin si sûr, si résumé, si spirituel et grave de Manet, l'emportait sur celui de ses devanciers. Certes, n'y cherchons pas de « psychologie ». — ni de « stylisation » — chères aux « déformateurs » par parti pris.

Si une galerie ne pouvait posséder qu'une seule toile de Manet et que je dusse la choisir, je prendrais sans scrupule, une de ces « études » inachevées, où rien ne manque ; dont l'écriture est sans rature, où le fond de la toile joue le premier rôle. Cependant... cette « écriture » déliée et ferme, cette écriture d'épistolier, comme on dirait d'un écrivain, elle ne s'altéra. Le grand portrait de Mme Manet (dans la serre) qui est de 1870, quoique très lourd de matière, reste, dans toutes les parties visage, mains, robe, — sinon dans les accessoires, — de cette venue miraculeuse où s'allient la vision moderne, la touche moderne, et je ne sais quelle gravité mortuaire. Les grands maîtres ne créent-ils pas, entre le spectateur et leurs tableaux, comme une cloison de verre inamovible, l'atmosphère d'un aquarium, ou, plutôt, un espace inviolable, une sorte de *no man's land ?*

On pourrait pousser cette comparaison assez loin, en recherchant les éléments intrinsèques des chefs-d'œuvre que l'admiration des âges a consacrés dans les diverses branches de l'art ; préciser l'attitude même de l'auteur, altier et distant, (écrivain ou peintre), vis-à-vis de son modèle ; ou du sujet qu'il traita.

Il serait trop banal de dire qu'il doit d'abord « dominer son sujet » ; mais, il doit intimider le spectateur qu'il surprend. Certes, ce que nous suggérons ici, prêterait à beaucoup de malentendus ; la *surprise* n'est que l'un des éléments d'intérêt et d'admiration. Depuis Manet, les artistes ont beaucoup trop compté sur cet effet là. Dès qu'il se

révèle trop « voulu », cet effet perd sa valeur, même si l'amateur et le critique s'y laissent prendre. Chez un peintre aussi traditionnel que Manet, les causes de cette surprise deviennent très difficiles à définir. Quoi qu'il en soit, il faisait rire et effrayait à la fois comme un « phénomène » dans un cirque ; tel, le ravissant clown de jadis, en maillot pailleté, dont la perruque s'effilait en une flamme de punch. Si les enfants n'en voyaient que le comique ou l'épouvante, il était elfe, papillon, dieu, pour un Mallarmé.

On a beaucoup comparé Manet avec Frans Hals, à propos surtout du *Bon Bock*. Hals, si ce n'est dans les toiles de sa vieillesse (musée de Haarlem) enveloppées d'une atmosphère de poésie et de mystère, fut un simple maître de la brosse ; son dessin avait été celui d'un calligraphe, de style alerte, spirituel, d'un réalisme assez court. De taverne en taverne, il faisait, dans la lumière la plus propice à achever rapidement un morceau, poser le modèle à qui ce portraitiste ambulant proposait ses services comme ferait aujourd'hui un photographe.

La couleur et la forme de Hals sont copiables, imitables par tous ; le procédé, mécanique. Hals, comme un trapéziste exécute un tour, puis sourit aux spectateurs. Manet, même de son gros rougeaud buveur de bock, fait une créature singulière ; de la calotte de loutre, du gilet gris, du guéridon de marbre veiné : des objets rares et précieux. *Réaliste ? naturaliste ? plein-airiste ?* Ces appellations qu'il reçut étaient inexactes comme les termes employés au hasard pour définir ce que l'on ne comprend pas. Que nous importe qu'un Manet, qu'un Cézanne aient peint d'après nature, en plein air, dans des intérieurs, ou d'après des cartes postales, puisque le résultat est quelque chose de recréée dans un monde à eux, ayant ses dimensions, sa lumière : ce que les êtres sensibles qualifient *Art ?*

Cependant, comme nous éprouvons le besoin de définir

nos sensations en face d'un artiste et de son œuvre, les premières critiques, de même que les éloges dont accablent un artiste « hors série » ses contemporains, vont presque immanquablement au rebours de ce qu'en dira la postérité. L'achevé, le cerné, la sûreté de la touche de Manet parurent de l'inachevé, une insolente désinvolture ; sa distinction, de la vulgarité ; son interprétation, du réalisme ; on ne fut que trop aise quand on put dire qu'il faisait « du plein air », puis « de l'impressionnisme ». Ces néologismes étaient commodes.

Il n'y a pourtant pas de brisure, entre la période « musée » et la période « impressionniste » de Manet. Si la plupart de ses beaux morceaux sont peints dans la gamme noir et blanc, ce sont les mêmes procédés, la même touche, — parfois plus molle ; tout à fait tâtonnante, quand Manet, point vieux mais malade, peignait encore. L'impressionnisme, le plein-air — lui furent un accident, non pas le coup de foudre de la Grâce.

De 1866, 67, 68, retenons : *Dans le Jardin*, la *Sortie du Port de Boulogne* ; des marines dont nous avons déjà parlé : les *Pivoines*, de la collection Moreau-Nélaton — et autres pivoines assez nombreuses : fleur préférée de Manet. *Vue de l'Exposition universelle de* 1867, prise des hauteurs de Passy ; la *Jeune femme au soulier rose* : première apparition de la figure de Mme Berthe Morisot, son élève, dont l'influence sur lui s'exerça concurremment avec celle de Corot et des impressionnistes ; l'*Exécution de l'Empereur Maximilien* ; 1869, 1870 : *Le Balcon*, et les belles études pour un tableau où le caractère goyaesque de Mlle Morisot, hante l'esprit de son maître dont elle va devenir la belle-sœur. Quantité de têtes de la même jeune fille, maigre, pâle, aux cheveux noirs ébouriffés, yeux de braise, cernés.

C'est : *La Femme au manchon, La Femme au lorgnon, Le Repos* ; et plus de cinq autres.

Berthe Morisot, artiste exquise, dispute à Mlle Eva Gonzales, l'honneur de poser pour leur maître.

En récapitulant les ouvrages inscrits au catalogue chronologique, on note des sujets à peu près similaires, et, en somme, de même technique, peints avant et après que Manet se débarrassa définitivement du noir.

La représentation de l'eau, de la neige, des effets du printemps aux verts acides, sous les ciels de l'Ile-de-France, passionna Manet. *Claude Monet dans son atelier* (c'est-à-dire peignant dans une barque sur la Seine, du côté d'Asnières ou de Pantin), fut la première toile « impressionniste » d'Édouard Manet. Plein-air ! plein-air ! Clartés, reflets, « atmosphère ».

En 1870, ç'avait été le *Jardin*, petite toile peinte à Passy, non loin de Berthe Morisot. Une jeune femme en blanc, — cette mousseline, ce *jaconas* tant à la mode ! Mme Édouard Manet est assise près de son enfant dans une petite voiture ; un jeune homme est étendu sur la pelouse. En 1871, à son retour des Pyrénées, il peint le *Bassin d'Arcachon*, vu des fenêtres d'une maison ; en 1872, *Les Courses à Longchamp* (deux toiles, très différentes l'une de l'autre), *Le port de Calais*. Il va en Hollande, en rapporte des marines. En 1873, il s'adonne uniquement au plein-air ; les *Hirondelles*. Sa mère et sa femme ont posé. « Il les a réduites à des proportions tellement restreintes, que le tableau est ainsi presque un paysage pur. Le titre est venu de quelques hirondelles volant par-dessus le terrain ». Encore à Berck : *Sur la plage*, — autre groupe de portraits ; sa femme, et Eugène Manet son frère. Au fond, la mer bleue s'élève jusqu'à l'horizon. Les *Pêcheurs en mer* ; « Il s'est embarqué avec eux, et les a saisis sur le vif, à leur travail, pendant que l'embrun venait mouiller sa toile. Les longues années passées à terre lui avaient fait perdre le

pied marin acquis au cours de son voyage au Brésil, car il racontait que le mal de mer l'avait fort incommodé. Il peint encore en 1873, la *Partie de croquet*, et enfin, le *Chemin de fer* qu'il expose au Salon de 1874. »

Ces années 1873-74, d'où datent tant de marines, *Pêcheurs en mer*, connus sous le nom de : *Les Travailleurs de la mer*, le *Bateau goudronné*, *Plage*, *Marine et plage*, *Marée montante*, etc..., etc..., etc..., ces années de plein-air sont pourtant celles où il peint le *Bon Bock*, et le *Bal masqué à l'Opéra*, peut-être la plus arbitraire, la moins « atmosphérique » de ses scènes de la vie moderne. Ce tableau blanc et noir sent l'atelier, le plein jour, Manet n'essaie pas d'y rendre la lumière du gaz. C'est un retour à Greco, à Goya, une « espagnolade » encore, mais combien de Paris !

En 1875, le fameux *Argenteuil*.

En 1876, le *Linge*, refusé au Salon.

Impressionnisme ? Réalisme ? Plein air ? On dirait aujourd'hui : « Esprit nouveau ». Ce « goût nouveau », cette interprétation esthétique de motifs non encore traduits par les artistes dans leur langage, émut vivement les visiteurs des galeries du boulevard des Capucines. Joseph de Nittis, Raffaelli, miss Cassatt avaient été invités par Degas à grossir le groupe des exposants. Les impressionnistes, en se promenant par les rues, dans la banlieue, semblaient voir d'un œil d'Oriental, le caractère des paysages urbains, de nos jardins, de nos squares, de nos lieux de plaisir, avec les figures populaires qui s'y mouvaient. Par leur sensibilité aux aspects neufs des gares, des usines, des guinguettes, des salles de théâtre, des cafés-concerts, ils découvraient une mine de poésie, de pathétique à exploiter, dont non seulement le réalisme profita, mais même le symbolisme.

Dans notre enfance, la publication de la revue littéraire, *La République des lettres*, — mère des revues dites d'*Avant-Garde*, compta parmi ses collaborateurs aussi bien Mallarmé que Guy de Maupassant. Des « proses » de Mallarmé voisinaient avec l'*Assommoir*. Manet fut campé comme un capitaine, auprès des barricades qui s'érigeaient au carrefour du symbolisme et du naturalisme, — avec ses amis Zola et Mallarmé, lieutenants.

On ne peut plus imaginer l'ébahissement, la fureur d'un public qui apercevait dans des séries de toiles, — beaucoup plus claires, colorées, aiguës, qu'elles ne le sont aujourd'hui sous leur vernis et sous la crasse — les locomotives, les fumées, les halls vitrés de la gare Saint-Lazare. Le trafic des omnibus, les marronniers, les affiches, les immeubles du boulevard, motifs tombés dans le domaine public. Les nouveaux accessoires des peintres du plein air furent : Bancs verts, boules-miroirs d'un jardin de Rueil ; tuyaux de cheminées, fabriques. Dans des appartements que nul n'aurait auparavant songé à peindre, on aima d'interpréter les meubles vulgaires, des canapés d'acajou et de velours grenat, des chaises recouvertes de housses, des ustensiles de cuisine ; la table mise pour un repas de petits employés, le « caoutchouc » dans un cache-pot de faïence de Gien. Ces objets chéris de la bourgeoisie, le goût d'une Berthe Morisot, son pinceau léger, son art les transforment en merveilles de grâce. Réaction fatale des artistes, écœurés par l'abus du bric-à-brac d'atelier, du décor de l'antiquaire, du costume historique, de l'archéologie sur laquelle étaient fondés le tableau de chevalet et le tableau d'histoire. « Nouveauté » plus imprévue et de plus de conséquences que celle de l'exotisme oratoire à la Gauguin. Ces hommes jeunes n'avaient pas eu à s'exiler, comme Gauguin crut devoir le faire, parmi les Tahitiens et leurs divinités, pour en rapporter du nouveau. Ils regardaient autour d'eux, chez nous.

Degas, — je ne serai pas contredit par ceux qui l'ont écouté

parler plus tard, — fut l'esprit le plus inventif dans le sens « du moderne » ; le plus ingénieusement fertile dans le milieu des impressionnistes près desquels Manet vivait. La plupart des motifs que nous avons cités, c'est Degas qui les proposait à ses confrères. Contrairement à ce que l'on s'est plu depuis sa mort à écrire, c'est lui qui démontra, pour tous ses successeurs, y compris Lautrec, les avantages à tirer des « coupes » inattendues que le hasard de la photographie instantanée donne parfois. Degas a inspiré, par ses propos, non seulement des peintres, mais des littérateurs tels que Huysmans et maints autres romanciers de l'écolce de Médan ; il a inspiré même des auteurs dramatiques. Son rôle sera peut-être mieux connu un jour. Les derniers ouvrages de Manet : le *Linge*, le *Chemin de fer*, le *Bar aux Folies-Bergères*, *Nana*, le *Déjeuner chez le père Lathuile*, le *Pertuiset*, les nus « modernes », avec tub, serviettes, Manet ne les aurait sans doute pas conçus dans une autre atmosphère que celle de ce quartier Pigalle où l'on se répétait les mots de Degas, où ses théories étaient écloses et se transmettaient d'atelier à atelier, de restaurant en restaurant. Si Manet n'était pas très lié avec ce « grincheux » qui ne lui pardonnait pas d'exposer au Salon, d'ambitionner encore des médailles, des commandes, le ruban rouge de la Légion d'honneur, et qui le poursuivait de son persiflage, — Mme Berthe Morisot, ainsi que les autres membres de la famille Manet, subjugués, en voulurent à Edouard quand (par vengeance ?) il coupa la partie où Degas avait représenté Mme Ed. Manet au piano dans le double portrait du mari et de la femme.

On ne connaît guère de paroles mémorables d'Édouard Manet sur l'Art. Il lui fut épargné que des modèles, des flaneurs d'atelier reproduisissent après sa mort ses propos et ses

gestes comme on l'a fait de Courbet, de Cézanne, de Renoir et de moindres seigneurs, — récits qui risqueraient de diminuer le personnage, n'alimentant les apologistes que de menus faits souvent ridicules. Manet devait regarder d'un peu loin ce qui se passait chez les autres. Sa femme et lui habitaient encore, croyons-nous, avec Mme Manet mère, dans l'austère appartement de l'ancien magistrat, retirés, fidèles à de vieux amis, dont Fantin-Latour, Balleroy étaient les seuls artistes.

Il a laissé, en somme, peu de toiles ; il ne se lançait pas dans ces « séries » qui devinrent un besoin du commerce, mais continuait, comme Fantin, à exécuter le nombre réglementaire de toiles pour le Salon — or chacune lui coûtait un gros effort, chacune était quelque chose d'unique, qu'il ne recommencerait plus.

Malgré le « scandale vivant » qu'il avait été, malgré les « coups de pistolet » de ses expositions particulières si provoquantes, si discutées, et le bénéfice incertain qu'il en avait recueilli quant à la publicité, il ne pouvait se départir de certaines habitudes domestiques ; son véritable « moi », l'Édouard Manet intime ne se risquait qu'avec réserve hors de chez lui ; il y avait entre l'homme privé, son art, et ce que son nom signifiait, des cloisons étanches. Le plus grand des Indépendants, des « novateurs » révolutionnaires (hormis Cézanne et Renoir), menait, plus que ceux-ci mêmes, une terne existence bourgeoise, plus antibohème, plus calme, plus conventionnelle qu'on le pourrait croire. « Le fils Manet », disait-on encore, quand il approchait de la cinquantaine.

Je me rappelle l'effet ravissant que produisirent sur le jeune garçon que j'étais alors, le *Chemin de fer*, — sur la cimaise du Salon ; — puis, dans l'atelier de la place de l'Europe, le *Linge*. Et cependant, les paysages de Claude Monet et des autres impressionnistes m'étaient connus. Cet atelier, ou plutôt cette salle à manger aux lambris de couleur brune, à baguettes d'or,

si je me fie à ma mémoire, était au rez-de-chaussée surélevé d'un bel immeuble de la rue de Saint-Pétersbourg, en plein midi, M. Edmond Maître m'y conduisit, collégien encore, quand son ami Manet venait d'achever le *Linge*. On traversait un vestibule sombre, dont le seul ornement était un Courbet, *Diogène*, accroupi à côté d'une écuelle et d'une jarre de terre. Dans l'atelier, plein de soleil et donnant sur les lignes du chemin de fer de l'Ouest, peu de tableaux. Sur les murs, le Zacharie Astruc jouant de la guitare, à côté de sa femme, un des plus médiocres de la manière noire, — et quelques études de chevaux de course. Au milieu de la pièce, sur un chevalet, le portrait en pied de Desboutin, bourrant sa pipe, Desboutin avec un lévrier café au lait ; les gris et les noirs des vêtements tranchant sur un étrange fond neutre aussi conventionnel qu'un fond de Bonnat : on connaît cette sorte de muraille inconsistante, ou de ciel glaireux d'écran pour photographe, qui semble si désagréable dans l'assez pauvre portrait du chanteur Faure en costume de Hamlet. Le portrait en pied de Desboutin marque le passage de la manière « peinture d'atelier », à la peinture de plein air. Il a dû être exécuté entre deux fenêtres ; le visage, les mains paraissent vitreux, creusés par l'excès de tons clairs opposés à des noirs bleuâtres. Le corps semble à peine reposer sur terre. L'ensemble est d'ailleurs singulièrement âpre et expressif, dans un arrangement quasi monochrome, propre au Manet de ces années 72-75.

Mais, quel choc recevaient les visiteurs, en apercevant sur un autre chevalet, le vrai *plein air* où baignaient la femme en bleu, l'enfant en sarrau blanc, les serviettes séchant sur une corde, le baquet rose jaunâtre, comme un sucre d'orge ; les fleurs, les tournesols, le paysage étincelant de cette étonnante peinture : *Le Linge !* Ce dut être la plus travaillée, la plus recommencée, la plus douloureuse. *L'Argenteuil*, qui, au Salon, avait tant prêté à rire, était d'une gamme sobre,

mate de terres sombres, d'indigo et de rouges était sombre en comparaison avec la puissance lumineuse, du *Linge*, où les traits des visages étaient comme mangés par le poudroiement de la lumière estivale ; où tout vibrait dans une transparence que les impressionnistes n'avaient suggérée, qu'en des études rapides. Le *Linge*, sans avoir la beauté d'exécution sage de l'ancien Manet, gardait encore la lourdeur des bons morceaux de naguère. Cette qualité-là n'est apparue qu'ensuite, quand la matière s'est émaillée, unifiée, adoucie. Toute fraîche, l'acidité des couleurs n'était même pas égalée par celles de Cézanne et de Renoir où la patine des ans a mis un voile somptueux, les accordant, les harmonisant sans les jaunir.

Le *Linge* reste un ouvrage à part, beaucoup plus « nouveau » que même le *Chemin de fer* et que le *Pertuiset*.

Environ la date des premiers symptômes du mal (ataxie) qui lentement abatterait Manet, il semble qu'il fut saisi d'une lassitude ; elle se trahit par le nombre d'esquisses ou de toiles incomplètes qui n'ont plus la sûreté de touche du virtuose. Manet s'avisa que le moyen du pastel lui coûterait moins d'efforts. Peut-être aussi pensa-t-il plaire à une clientèle de femmes du monde dont on lui faisait espérer des commandes. Il avait pour amies Méry Laurent, Valtesse de la Bigne, — demi-mondaines, celles-là, entourées d'artistes à la mode, de financiers, de riches cosmopolites qui, peu à peu, prirent le chemin du nouvel atelier, 77, rue d'Amsterdam, phalanstère de peintres, bourdonnant comme une ruche.

1. Même le *Bar aux Folies Bergère*, le *Pertuiset*, le *Déjeuner chez le père Latnuile*, *Dans la serre* (Salon de 1879), *Portrait d'Antonin Proust* (Salon de 1880).

Un amour des toilettes, des jolis chapeaux, en particulier, se décèle dans les pastels et quelques peintures à l'huile que nous allons citer. Il semble que la société de jeunes femmes légères, entraînantes, et de leurs galants, ait commencé de lui être un attrait de plus en plus impérieux, à mesure que l'égrotant put moins sortir.

Manet eut beau exécuter gratis des pastels de Mlle Suzette Lemaire, de la jolie Mme Michel-Lévy, d'une célèbre beauté, Mme de Rasty, sans compter les maîtresses de maint boursier en vue, dont Valtesse, et Méry Laurent ; portraits d'hommes très « lancés », aux « tubes » impeccables, aux jaquettes et redingotes « de coupe idéale » comme il disait, — les portraiturés s'estimaient hideux, guindés et *communs*. M. Duret nous raconte que Manet en « ressentit une grande amertume » — lui « le mondain », le « Parisien avec son besoin de sociabilité ».

Le boulevard entre la chaussée d'Antin et la rue de Richelieu où l'on flânait, alors, sans cohue (paraît-il), cet air enivrant (nous assure-t-on) qu'avaient respiré avec avidité et délices, après Musset, les Rossini, les Théophile Gautier, Manet dut en avoir la nostalgie, quand il ne put guère descendre de la Butte, faire un tour chez Tortoni, avant de remonter dans son grave intérieur. Veut-on nous faire entendre qu'il était une espèce de Maupassant, que plus tard, s'il n'était pas mort, il eût envié les succès des romanciers dîneurs en ville, idoles des « Grandes Dames » de Carolus Duran ?

Qu'il ait souhaité d'être un Ch. Chaplin, le portraitiste favori du noble faubourg, nous savons qu'il l'avouait parfois en s'épuisant à mettre du rose et du blanc de pastel sur ses derniers portraits (si peu roses et blancs !) Tout à fait à la fin, les premiers succès de Gervex, de Boldini ne le laissèrent pas insensible.

Protégé par son ancien camarade d'études chez Couture, l'aimable Antonin Proust, directeur des Beaux-Arts, Alci-

biade de la « République athénienne de Gambetta », Manet était poussé, soutenu. Les Charles Ephrussi, les Paul Bérard, les Deudon, les Gustave Dreyfus, les Hecht, les Marcel Bernstein, tous curieux d'art, riches et influents entre l'Opéra, la Bourse et les Champs-Élysées, commencèrent à s'empresser vers la rue de Clichy où posaient de belles filles. On se rencontrait vers la fin du jour dans le grand atelier nu ; le peintre, après sa séance, assis sur un canapé dans la pénombre, entretenait ses visiteurs. L'on vit chez lui, comme ensuite autour de Renoir, un petit nombre de jeunes gens inoccupés et de vieillards impénitents, habitués du foyer de la danse, des courses, de la Grenouillère, de Bougival et des ateliers de peintres, dont je retrouve les silhouettes dans le *Déjeuner des Canotiers* de Renoir. Rien, autant que ce tableau, n'évoque le temps de Guy de Maupassant, de Zola, des *Soirées de Médan*, de *Bel-Ami*, si ce n'est ce *Déjeuner chez Lathuile*. Oh ! le bellâtre, cette « fleur de Bitume » coiffé à la Capoul, trop beau, col échancré, ample lavallière ! Types parisiens, aussi périmés, plus archaïques déjà que l'officier en demi-solde du Premier Empire. Avec leurs pantalons « à pied d'éléphant », ils avaient ce chic « Amant d'Amanda », que George Moore, « l'Anglais de Montmartre », leur emprunta [1]. George Moore fut fasciné par Manet, par son entourage : Emmanuel Chabrier ; l'excentrique musicien Cabaner ; et des noctambules, des noceurs, traîneurs de restaurants, causeurs spirituels et charmants, nous assure George Moore, mais dont la renommée demeura purement locale. On écoutait Henri Rochefort, Albert Wolff, du *Figaro*, René Maizeroy, officier de cavalerie et chroniqueur à la *Vie Parisienne* de Marcellin. Trop jeune étais-je pour me rappeler

1. George Moore, le grand prosateur, dont Manet fit un pastel célèbre et quelques peintures à l'huile. C'est lui qui chanta, des premiers, l'ivresse du Paris des artistes. On sait qu'il a eu beaucoup d'imitateurs. Montparnasse en possède une colonie.

ce qui se disait chez Manet, la forme de son « esprit de conversation » célébrée par tous ceux qui écrivirent sur lui ; j'ai souvent consulté mes aînés, l'admirable conteur George Moore, qui consacra à son ami Manet, un si enthousiaste essai. Tout de même, en relisant des articles du *Figaro* de Villemessant, du numéro de la *Vie Parisienne*, des volumes de nouvelles et de fantaisies de Maizeroy (baron Toussaint) et de Richard O'Monroy (comte de Saint-Genys), Meilhac et Ludovic Halévy, l'on se rendrait compte de ce que fut l'*esprit mousseux*, la drôlerie, la sensibilité, le « scepticisme attendri, » la légèreté narquoise et la naïveté de ces boulevardiers aimables et bons garçons qui tournaient autour des « petits modèles », en amenaient chez les peintres, leur en enlevaient parfois : simple échange. Le modèle professionnel féminin participait à la vie des peintres et à celle de leurs amis. Il y en avait de très intelligentes...

J'ai raconté ailleurs (de David à Degas, notes sur Manet) les quelques souvenirs qui me restent encore de cet atelier où parfois je vis peindre le maître. Je le revois, plié en deux, le poignet sur l'appui-main, rageant en copiant l'étoffe d'un corsage que Mme X... lui laissait après ses séances. Cette soie brochée, si miroitante, si pimpante, il semblait qu'à côté d'elle, l'interprétation en fût bien terne. Néanmoins, le tableau *Jeanne* est un bijou délicieux, un bouquet de printemps. Et ce profil ! Le nez retroussé, les grosses lèvres, le menton que serrent les brides d'une capotte à la mode d'alors, Manet les a cernés, — « bordés » — avec amour. Les rhododendrons, le ciel bleu de cobalt, sur lesquels la silhouette se détache, « venaient » toujours, « en avant » de la figure. Il grattait, recommençait sans répit. De même, pour l'*Amazone* [1], et pour les quelques natures mortes que je lui vis exécuter dans la lumière sèche et froide d'une haute baie donnant

1. Henriette Chabot.

au Nord. Toutes ces dernières œuvres avaient peu d'analogie avec la nature. L'interprétation devenait de plus en plus visible, quoique inconsciente. En faisait-on la remarque à l'artiste, celui-ci se récriait sans comprendre.

C'est à la fin de sa vie, en le surprenant à son chevalet, que j'ai pu quelques fois observer le scrupuleux, le consciencieux dessinateur toujours dominé par la nature. Cette *Amazone* (Henriette Chabot,) j'ai vu Manet l'effacer, gratter le chapeau « haut de forme », le redessiner au trait, pour le faire « tenir » sur le chignon. Des assiettes, des vases en cristal, de combien n'en a-t-il pas corrigé la forme, mesurant, prenant un fil à plomb, comme les écoliers. Les raisons fournies par certains commentateurs disciples de Cézanne, pour expliquer la chute des objets qu'il rassemble, leur déformation arbitraire ou théorique, et le fameux compotier, dont la déviation vertébrale, la gibbosité même, allaient devenir un canon pour les constructeurs néo-classiques et cubistes, ces raisons eussent bien agacé l'élève de Thomas Couture.

Comment savoir quel eût été le développement de Manet, s'il avait vécu dix, vingt ans de plus, et que la maladie ne l'eût pas frappé en pleine force ? Je me plais à l'imaginer, en face de la production de la fin du XIXe siècle et au début surtout du XXe. La manière des grands maîtres exécutants suit une ligne presque toujours identique, les menant à la simplification, à la synthèse, jusqu'à l'abandon de leur prime technique, pour exprimer plus de choses en moins de temps. Manet, le « pasticheur », le « suiveur » aurait-il subi d'autres influences que celle des « impressionnistes » ? Manet aurait-il obtenu par son puissant ami Antonin Proust, de redoutables commandes officielles, municipales pour hôtels de ville ? Il aurait fini par peindre des portraits de ministres ? Lors de la formation de la *Société Nationale* (Champ de Mars), il en eût certes, été l'un des fondateurs, avec son ex-camarade Carolus Duran, Meissonier

et Puvis de Chavannes. Les marchands se seraient emparés de lui, auraient voulu s'assurer des séries de « fleurs dans un vase », de « coins de table », de « têtes de Parisiennes », au pastel ; il eût rempli les vitrines de la rue Laffitte, de scènes de genre parisiennes encadrées de bordures à « canaux » ou à « oves », de perles Louis XVI.

L'on a beau vouloir interpréter Manet dans le sens d'une esthétique d' « avant-garde », rien chez lui ne s'offre à la méditation comme le drame d'un Degas, d'un Cézanne ; rien de ces « inquiétudes » ou ces ambitions pathétiques que décèlent tant de correspondances ou journaux de peintres. Dans le cas de Manet, cette absence de matière à « romancer » sa vie ou à philosopher, pourra sembler même d'une assez belle morale, une réponse magnifique en son laconisme, aux lyriques créateurs d'idoles ; aux peintres qui se croient des prophètes dont le message bouleversera l'univers.

Vivant à une époque où l'œuvre d'art, comme jadis, n'était point un exercice individuel, mais servait à des fins supérieures où se soumit l'artiste, on peut se demander si Manet n'aurait pas été plus grand encore.

Combien de fois, les trente ans et plus que vécut Degas, après la mort de Manet, n'avons-nous pas essayé de surprendre ses sentiments vrais, non sur l'œuvre qu'il plaçait si haut, mais sur l'individu, le confrère auquel il avait fait tant de peine... Nous avions, pour Degas, un respect mêlé de terreur, peu propre à favoriser ses épanchements. Toujours sur ses lèvres, des mots durs ; mais on y sentait, toutefois, les regrets de l'honnête homme orgueilleux jusqu'à la cruauté dans son attitude, raidi contre les autres par la conception surhumaine, héroïque, qu'il avait de l'*Artiste* et de la Vie.

La vie de Degas avait été un drame, celui d'un esprit de grande culture, d'une puissante intelligence, consciente de ce qui lui manque ; en controverse avec lui-même, là où ne se pose pas les mêmes questions un peintre-né comme Manet. Celui-ci n'avait qu'à se laisser aller, il ne commettait point de fautes contre son art ; son instinct le prémunissait tandis qu'élève de Lamothe, par là même élève indirect d'Ingres, Degas, jeune auteur de tableaux de genre historiques, rêvait de grandes décorations murales, et, n'en obtenant pas la commande, s'était rabattu sur la toile de chevalet, ne se distinguant des autres que par la modernité du sujet et de la vision. Il avait emmagasiné un trésor d'observations techniques sur la peinture des musées, noté mouvements et gestes particuliers à ses contemporains, des aspects non encore observés du monde moderne : il s'escrimait à convertir ses tableautins et ses études en organismes vivants, à leur conférer ce caractère sacré de la création esthétique, au-dessus des éléments fournis par le monde extérieur ; il fut un des premiers à entrevoir, bien avant que chaque école, chaque critique d'aujourd'hui les formulât, des théories qui n'auront pas été stériles, mais qui firent perdre beaucoup de temps aux artistes du début du XXe siècle. Peindre de mémoire, peindre d'après des dessins, supprimer au nom de la beauté et de la dignité de l'Art, le contact direct avec le monde extérieur ? On sait l'indulgence, la curiosité de Degas pour les recherches des jeunes gens, son admiration ébahie pour les toiles tahitiennes de Gauguin ; comme d'ailleurs pour les premiers coups de brosse sans repentir, et la « furia » espagnole d'un Ignazio Zuloaga. Se jugeant peut-être un apprenti éternel dans le métier du peintre à l'huile, sa vue baissant, il se rejette de guerre lasse, sur les boîtes de pastels. Ses ballerines, ses blanchisseuses, ses jockeys, ses chevaux d'une puissance de couleur et d'une polychromie magnifiques, d'une défor-

mation véhémente, d'une construction barbare, Degas les manœuvre avec rage. Ses pastels sont un peu comme les soldats dont un enfant s'emparerait, dont il n'aurait jamais trop, pour les précipiter les uns contre les autres, lui stratège lyrique de ces armées muettes et dociles, de bois ou de plomb.

Le visage de Degas, — Socrate, Homère ? Ce masque au regard si triste, si réfléchi, — comparez-le avec celui de Manet, qui, à cinquante ans, et malade, conservait le sourire d'un rhétoricien en bonne fortune, sa charmante aménité. Ces deux rivaux portaient chacun sous son front, un appareil optique de précision.

L'œil de Degas était photographique, s'agissait-il d'enregistrer ; son cerveau corrigeait ensuite l'épreuve. Degas retouchait à la façon dont certains prosateurs récrivent un premier texte, corrigent sur épreuves et confèrent — par réflexion volonté, — un style noble et difficile à des phrases venues banales au premier jet.

Manet, au contraire, qu'il couvrît un chiffon de papier de quelques coups de pinceau, à l'encre de Chine, ou de quelques traits de plume ou de pastel ; qu'il suggérât par un frottis un effet de lumière sur un fruit, une rose, un visage ; ou qu'il peinât pendant des mois, — le croquis ou l'œuvre achevée se trouvait être une création étrange et personnelle.

Manet aimait qu'on le regardât se pencher sur son chevalet, tournant la tête vers le modèle, puis vers l'image renversée dans le miroir à main. Il aurait peint sur la place de la Concorde, au milieu d'une foule, comme parmi ses amis, à l'atelier ; quoiqu'il eût aussi ses heures d'impatience, grattant, effaçant. Mais il se remettait vite pour sourire à la jeune fille qui posait, plaisanter avec un journaliste. Degas s'enfermait chez lui à double verrou, cachait ses travaux inachevés ou en cours dans des armoires, comptant les re-

prendre plus tard, en changer l'harmonie, en accentuer la forme. L'œuvre était « à l'état perpétuel de devenir ». L'inquiétude déchirait cet homme à la fois modeste et orgueilleux. Seul, en face de son œuvre, il pestait, anathématisait, tout vibrant de passion pour l'Art et de mépris pour l'animal féminin.

Manet..., mais, inutile de prolonger cette antithèse que nous croyons néanmoins indispensable, de même qu'on ne saurait parler de Delacroix sans parler d'Ingres. L'un aide à comprendre l'autre. Dans le cas de Manet et de Degas, on soulèverait un des mille débats sur tels problèmes de l'esthétique moderne, qui ont pris tant d'importance après eux ; à savoir si l'intelligence ne remplace pas à s'y méprendre le don mystérieux du *peintre* ; en quelle mesure l'une parvient à nous leurrer sur la qualité native, *fatale* de l'autre. A quels signes reconnaître l'un et l'autre. Réfléchir sur l'exemple de Manet et de Degas pour tâcher de résoudre un problème qu'embrouille la critique analytique, à prétentions scientifiques, philosophiques ; et parmi l'inquiétude avouée de milliers d'artistes jeunes.

La majeure partie des ouvrages picturaux se fondent à présent sur le pastiche, sur l'étude des musées des primitifs, des fresquistes et des Extrêmes Orientaux de haute époque.

L'esprit spéculatif, inductif d'un Degas, que l'on y prenne garde, ressemble plus que celui de Manet, à l'idéal des peintres en l'avenir desquels nous plaçons quelque confiance. Mais Degas a semé beaucoup d'idées originales, — équivalant à de l'invention.

Manet qui n'a que recommencé de vieux tableaux connus, puis développé à sa manière propre les recherches des impressionnistes, en voulant plaire à tous, et sans ambitions bien altières, esprit moyen, si l'on veut, (comme le bonhomme Corot ?) Manet dominait son époque.

N'y avait-il de quoi rendre Degas, le moraliste, songeur ?

Quand par hasard, s'étant permis d'aller chez Manet, de cinq à sept, au retour d'un vernissage au Salon, il rentrait dans son sinistre laboratoire — solitaire, mysogine, réactionnaire, aristocrate, il invectivait contre son temps, dont il nous laisserait des tableaux si cruels, — tout en diaprant comme des ailes de coléoptères, la tarlatane de ses ballerines à la douloureuse grimace, la chair de créatures osseuses pour qui de se laver, de s'éponger, semble une torture de l'enfer. Degas, lui, ne *voulait pas* plaire. Sentiment que, seuls, de très puissants artistes ont pu tourner en grandeur.

Très affecté, Degas suivit le convoi funèbre de Manet jusqu'au cimetière de Passy. La croix et le ruban rouge d'officier étaient épinglés sur un coussin. Un piquet d'infanterie. Des couronnes, des fleurs, beaucoup de femmes. Cette pompe n'était sans doute pas pour lui plaire. Mais il commença de dire son mot qui a fini par devenir irritant à force d'être répété quand son ami n'était plus là pour l'entendre : « Il était plus grand que nous ne pensions. »

Je me souviens de m'être, un jour de janvier 1884, à l'exposition posthume tenue à l'École des Beaux-Arts, permis de laisser voir quelque humeur à « Monsieur Degas » comme il haussait les épaules, à l'entrée d'un ministre. Selon lui, cette rétrospective aurait dû avoir lieu « partout, hormis ces galeries officielles », — et il savait que rien n'était plus d'accord que cet hommage de l'État, avec le sentiment de Manet : Antonin Proust avait accompli ce prodige d'émouvoir le ministre de l'Instruction publique.

Néanmoins, le Président de la République, M. Grévy, qui, comme avocat, avait connu le père d'Édouard Manet, ne se commit pas à visiter l'exposition, malgré son désir de participer à l'honneur que le pays rendait au peintre méconnu.

L'épreuve à jamais redoutable qu'est une telle revue

d'ensemble d''un œuvre, le produit de toute une vie d'étude et de création, si pour les artistes elle fut éclatante, décisive, la vente aux enchères qui suivit, fut lamentable : le *Bar aux Folies-Bergères* réalisa 5.800 fr., — le *Linge* 8.000 fr., — l'*Olympia* fut retirée à 10.000 fr.

Ces prix semblèrent énormes à la foule qui envahissait l'hôtel Drouot. Tout l'atelier du maître fut estimé 116.637 fr. par les amateurs qui en acquérirent les toiles.

La véritable réparation que le monde entier accorda à la mémoire d'Édouard Manet, ce fut à l'Exposition universelle du centenaire de la République — en 1889 — grâce à Antonin Proust aidé de Roger Marx. Pour la première fois, l'*Olympia,* le *Fifre,* le *Bon Bock,* l'*Argenteuil,* le *Portrait d'Antonin Proust* et *Jeanne,* confrontés avec les chefs-d'œuvre du siècle firent mieux que « soutenir la comparaison ».

Déjà des esquisses de Manet étaient « achevées » pour les expédier en Amérique. L'une se glissa dans cette galerie historique — on n'a jamais su comment. Sur un signe, elle disparut comme par enchantement. Depuis lors, il y eut des fabriques de faux Manet. Il sera peu d'innocents amateurs, espérons-le, pour s'y laisser prendre.

Cette peinture-là ne s'imite pas. Et pourtant des experts patentés s'y trompent, qui feignent de la connaître et décident en dernier ressort, devant les tribunaux.

NOTE BIBLIOGRAPHIQUE

ÉMILE ZOLA. *Manet, étude biographique et critique*, in-12, (1867).

EDMOND BAZIRE. *Manet*, in-8°, (1884).

THÉODORE DURET. *Histoire d'Edouard Manet et de ses œuvres*, in-4°, (1902).

HUGO VON TSCHUDI. *E. Manet*, in-8°, Berlin, (1902).

E. MOREAU-NÉLATON. *Manet graveur et lithographe*, in-4°, (1908).

LOUIS HOURTICQ. *Manet*, in-12, (1912).

J. E. BLANCHE. *De David à Degas*, notes sur Manet. Emile-Paul

GEORGE MOORE. *Essai sur Manet*.

TABLE DES PLANCHES



LE BUVEUR D'ABSINTHE

The absinthe drinker.

Der Absinthe-Trinker.

Il bevitore d'assenzio.

El bebedor de ajenjo.



L'ENFANT AUX CERISES

The child with the cherries.
Das Kind mit den Kirschen.
Il fanciullo colle ciliegie.
El niño de las cerezas.



FEMME AU GANT

The woman with the glove.
Die Frau mit Handschuhen.

La donna al guante.
La mujer con los guantes.



L'ENFANT A L'ÉPÉE

The child with the sword.
Das Kind mit dem Degen.
Il fanciullo colle spada.
El niño con la espada.



LES PARENTS DE L'ARTISTE

The Artist's parents.
Die Eltern des Künstlers.

I genitori dell' artista
Los padres del artista



LE CHANTEUR ESPAGNOL

The spanish singer.
Der spanische Sänger.

Il cantante spagnuolo.
El cantaor español.



GARÇON ET CHIEN

Boy with a dog.
Der Knabe mit dem Hund.

Ragazzo e cane.
El muchacho y el perro.



LA MUSIQUE AUX TUILERIES

The music at the "Tuileries".
Die Musik in Tuileries-Garten.

La musica alle Tuileries.
Musica en las Tuileries.



PORTRAIT DE VICTORINE MEUREND

Portrait of Victorine Meurend.

Ritratto di Victorine Meurend.

Bildnis der Frau Victorine Meurend.

Retrato de Victorine Meurend.

9



LOLA DE VALENCE

Lola de Valence.
Lola von Valence.

Lola di Valenza.
Lola de Valencia.



JEUNE HOMME EN COSTUME DE MAYO

Young man in national costume. *Giovanotto in abito di majo.*
Junger Mann im Mayokostüm. *Joven en traje de majo.*



LE CHRIST AUX ANGES

The Christ and the Angels.
Der Christ mit den Engeln.

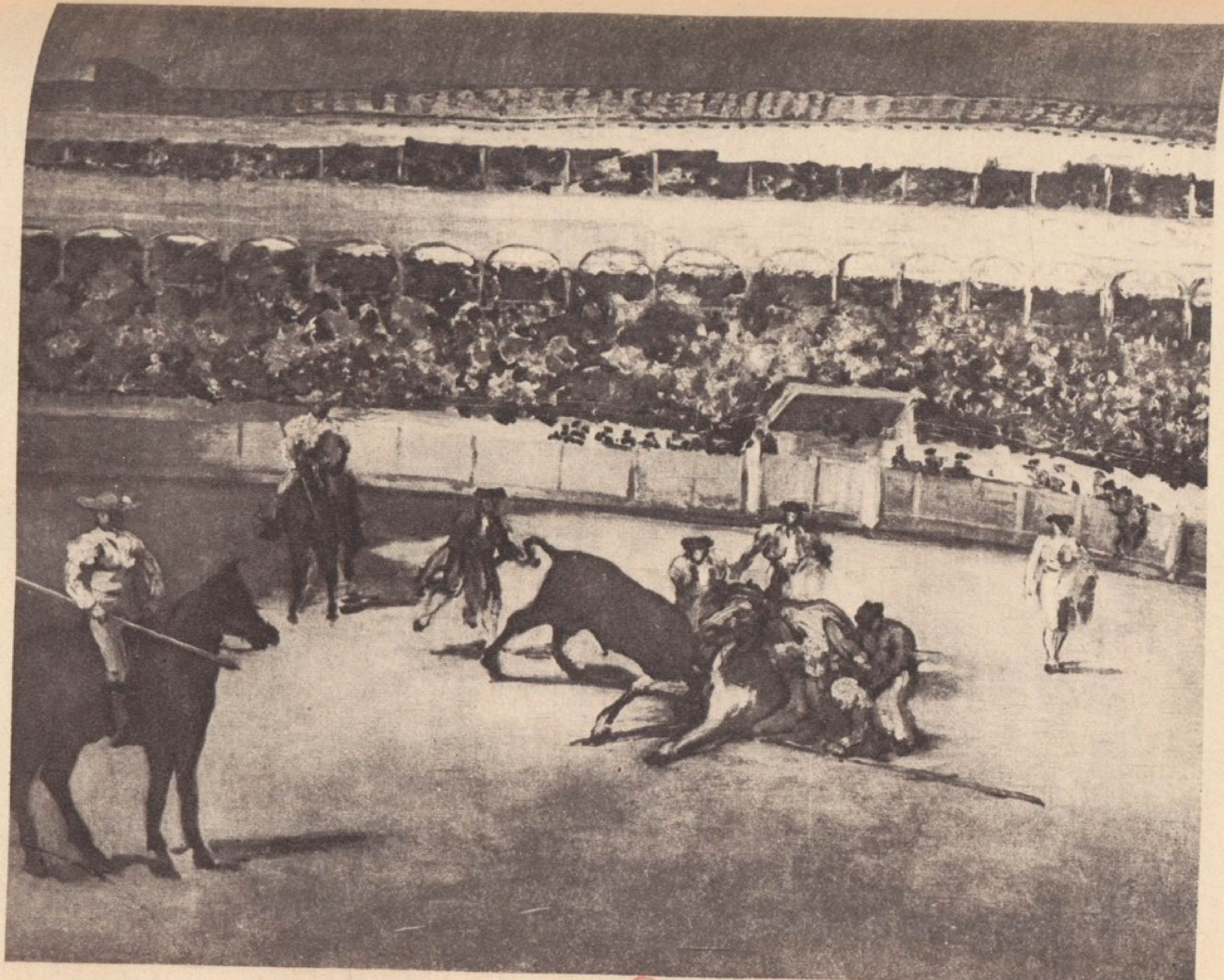
Il Cristo coi angeli.
El Cristo de los angeles.



LE DÉJEUNÉ SUR L'HERBE

The lunch on the grass.
Das Frühstück im Freien.

Il pranzo nel paese.
La comida en el campo.



CORRIDA

Bull-fight.
Stierkampf.

Corrida
Corrida.



OLYMPIA

Olympia.
Olympia.

Olympia.
Olympia.



MOINE EN PRIÈRE

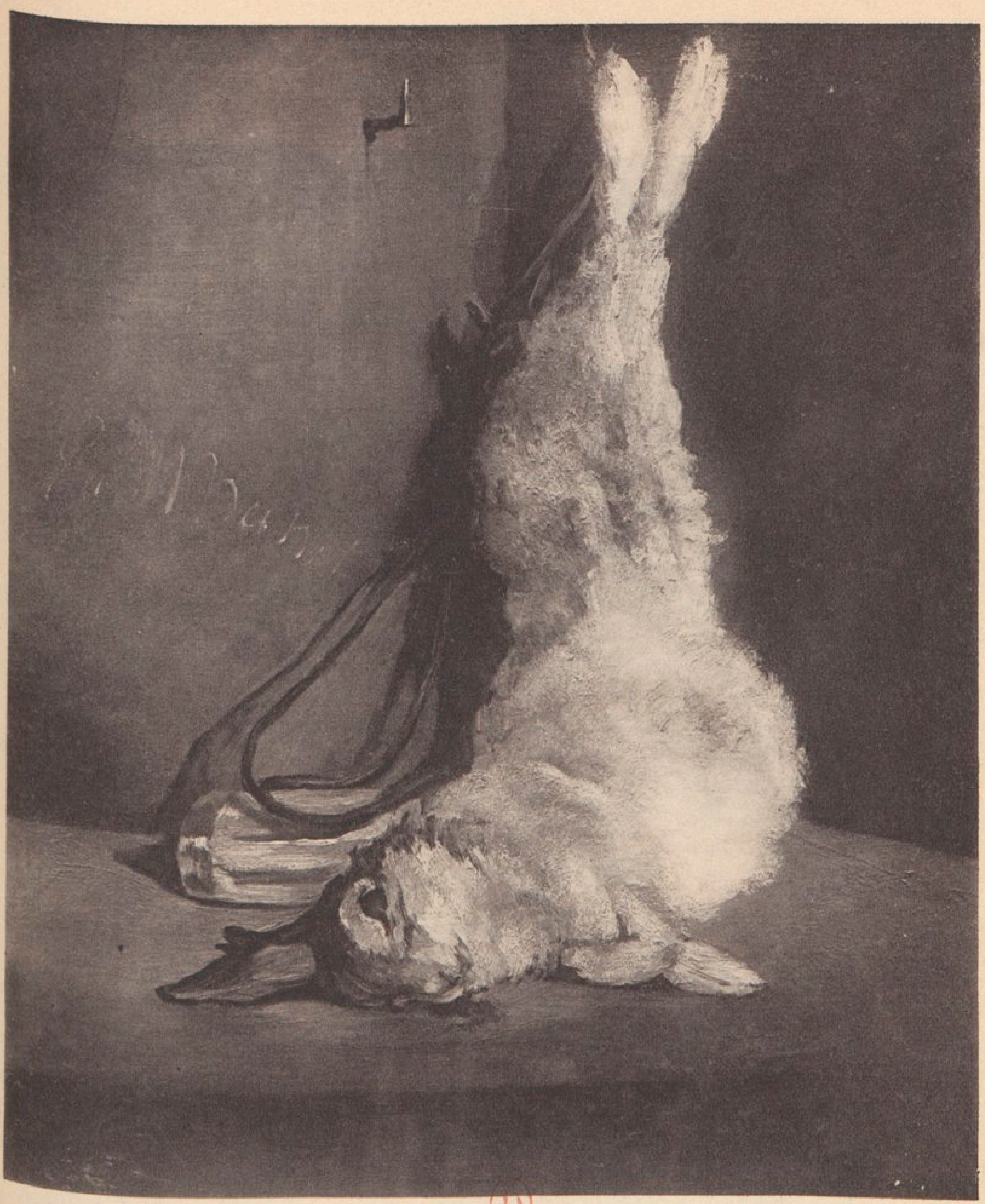
Monk at prayer.
Mönch im gebet.

Frate pregante.
Monje resando



LE FIFRE

The Fifer. *Il pifero.*
Der Pfeifer. *El tocador de pifano.*



LE LAPIN

The rabbit.
Das Kaninchen.

Il coniglio.
El conejo.



L'EXECUTION DE MAXIMILIEN

The execution of Maximilian.
Die Hinrichtung des Maximilian.

L'esecuzione di Massimiliano.
La ejecución de Maximiliano.



COURSES AU BOIS DE BOULOGNE

Races in the Bois de Boulogne. *Corse nello Bois de Boulogne.*
Rennen im Bois de Boulogne. *Carreras en el Bosque de Bolonia.*



MADAME MANET AU PIANO

Madame Manet at the piano.
Frau Manet am Klavier.

La Signora Manet al piano.
Madame Manet al piano.



BERTHE MORISOT AU MANCHON

Berthe Morisot with muff. *Berthe Morisot col manicotto.*
Berthe Morisot mit dem Muff. *Berthe Morisot con el manguito.*



LE BALCON

The Balcony.

Auf dem Balcon.

Il balcone.

El balcón.



LE DÉJEUNER DANS L'ATELIER

The lunch in the studio.
Das Frühstück im Atelier.

Il pranzo nello studio.
El almuerzo en el estudio.



LE PORT DE BORDEAUX

The port of Bordeaux.
Der Hafen von Bordeaux.

Il porto di Bordeaux.
El puerto de Burdeos.



COURSES DE LONGCHAMP

The Longchamp Races.
Rennen in Longchamp.

Corse, Longchamp.
Carreras, Longchamp.



LA PLAGE

The sea shore.
Der Strand.

La spiaggia.
La playa.



LE BON BOCK

Good ale.
Das gute Glas Bier.

Il buono bicchiere di birra.
El " Bon Bock ".



LE REPOS

Repose.
Die Ruhe.

Il riposo.
El descanso.



JEUNE FEMME AU CHAPEAU NOIR

The girl in the black hat. *La giovane signora col cappello nero.*
Junge Frau mit schwarzem Hut. *La joven del sombrero negro.*



VUE DE VENISE. LE GRAND CANAL

The Grand Canal, Venice.
Ansicht von Venedig.
Il Grande Canale, Venezia.
El Grand Canal, Venecia.



LES CANOTIERS

The Rowers.
Die Bootführer.

I barcaiuli.
Los remeros.



LE LINGE

The linen.
Bei der Wäsche.

La biancheria.
La ropa blanca.



LA PROMENADE

The promenade.
Der Spaziergang.

La passeggiata.
El paseio.



CHEZ LE PÈRE LATHUILE

At Père Lathuile's.
Beim Vater Lathuile.

In casa del padre Lathuile.
En casa del viejo Lathuile.



AU CONCERT. L'ASSOMMOIR

The concert (L'assommoir).
Das Konzert (L'assommoir).
Nel concerto (L'assommoir).
En el concierto (L'assommoir).



UN BAR AUX FOLIES-BERGERE

A bar at the Folies-Bergère.
Eine Bar im Folies-Bergère.
Uno bar nelle Folies-Bergère.
Un bar en Folies-Bergère.



TÊTE DE FEMME
(PASTEL)

Woman's head.
Frauenkopf.

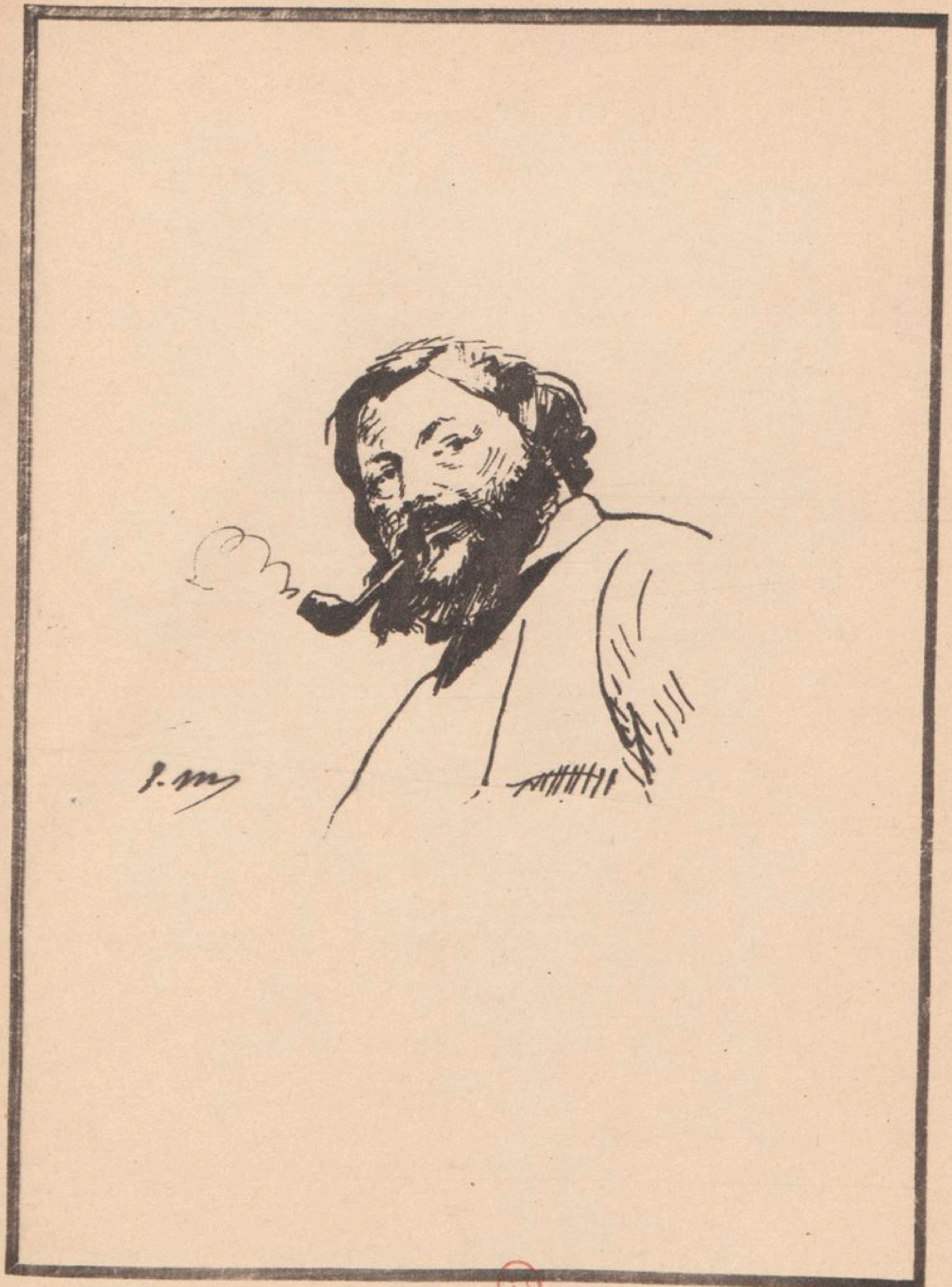
Testa di donna.
Cabeza de mujer.



ÉTUDE DE NU
(PASTEL)

Study in the nude.
Nacktstudie.

Studio di nudo.
Estudio desnudo



PORTRAIT DE COURBET

Portrait of Courbet.
Bildnis des Malers Courbet.
Rittratto del Courbet.
Retrato de Courbet.

PRIX : 12 FR.